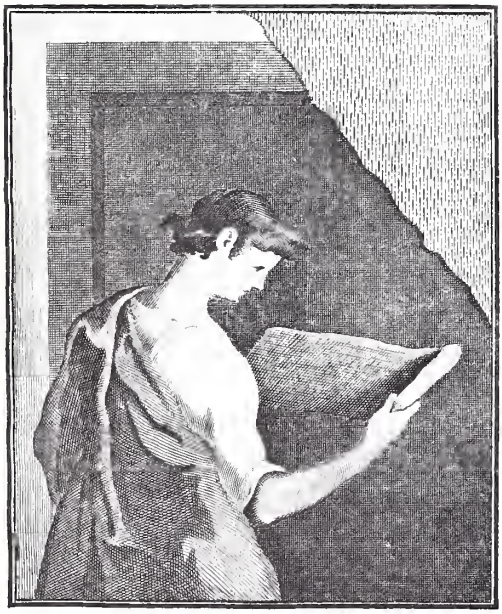

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lagalleriasterbi00vent

A VENTURI

LA

GALLERIA STERBINI

IN

ROMA

ADOLFO VENTURI

LA GALLERIA STERBINI IN ROMA

SAGGIO ILLUSTRATIVO

ROMA
CASA EDITRICE DE *L'ARTE*
—
1906

S23V46

PROPRIETÀ LETTERARIA

(Incisioni zincotipografiche della Ditta Danesi — Tipi dell'Unione Cooperativa Editrice).

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

A cospicua galleria che il comm. Giulio Sterbini ha raccolto per amore all'arte, innato nella sua nobile famiglia, è degna di considerazione e di studio. Più che ad opere di tempi recenti, piacque al raccoglitore di volgere le sue mire alle più antiche, a quelle del Trecento, nelle quali è tanta primitiva, spontanea e profonda beltà, onde nella sua galleria siamo introdotti all'arte del Quattrocento da una serie di dipinti sacri per l'antichità. Nè dimenticò egli le tavole bizantine, lasciate da tanti in obblio, benchè forniscano materia a studî oggi appena iniziati; ed esse, esposte nell'anno corrente alla badia di Grottaferrata, furono agli intenditori gratissime. Così l'amor dell'antico, non parziale per questa o quella manifestazione artistica, strinse pure il comm. Giulio Sterbini a radunare nella sua dimora molti dipinti del Quattrocento e del Cinquecento, non di posteriori, poichè egli trovò nel suo gusto raffinato di cultore dell'arte i termini

fatali della nostra grandezza, e soltanto per eccezione li sorpassò. Ma pure indulgendo all'arte realistica del Rinascimento, il raccoglitore preferì i maestri eredi dello spirito trecentesco, in particolar modo i mistici senesi, così che la galleria s'adorna, più d'altre private gallerie, di numerose e varie opere loro.

Non intendiamo di dar conto di tutta la collezione Sterbini, ricca di smalti, di porcellane, di miniature e di quadri numerosissimi, ma solo di offrire un saggio sopra una serie di pitture, che abbiamo preso ad illustrare ne' riguardi artistici o storici; non diremo a capriccio, ma secondo che questo o quel dipinto a noi suscitava un ricordo, richiamava un termine di confronto, destava curiosità di ricerche. Abbiamo seguito il metodo usato altra volta nell'illustrare la galleria Crespi in Milano, cioè abbiamo messo a riscontro ogni cosa descritta con altre dello stesso autore, disseminate ne' musei d'Europa, aventi con quella simiglianze palesi. Fedeli al principio che ogni artista rivela sè stesso, nelle proprie abitudini, nella replica di segni, d'atteggiamenti, di tipi, abbiamo continuato a battere la nostra via, cercando il vero e le compiacenze che solo la verità dona a' suoi amici. Abbiamo dovuto provarci a correggere attribuzioni, anche care al proprietario, perchè espresse o dall'illustre Lasinio, da cui deriva tanta parte della raccolta, o da insigni artisti convenuti in casa Sterbini; ma spirito culto e gentile egli ha lasciato libertà assoluta di giudizio e di lavoro. Onorati e lieti per tanta fiducia, gli dedichiamo questo saggio meditato e coscienzioso.

Adolfo Venturi.

ARTE DEL TRECENTO.

SCUOLA DI CIMABUE — GIOTTO? — SIMONE MARTINI — SEGNA DI BONAVENTURA — PIETRO LORENZETTI — ANTONIO VENEZIANO? — CECCO DI PIETRO PISANO — NANNI DI JACOPO — JACOPO DI PAOLO DA BOLOGNA — BARNABA DA MODENA — TADDEO DI BARTOLO.

N. 1. Cimabue (Scuola di).

(PRINCIPIO DEL SECOLO XIV).

Dittico con le rappresentazioni in due zone: a sinistra, superiormente, la Sacra Famiglia, e al basso, i Santi Lorenzo, Filippo e Giovanni Battista; a destra, sopra, la Crocefissione, e sotto, San Francesco che riceve le stimmate e San Ludovico d'Angiò (fig. 1).

(Tavola a. 0.29, l. 0.22).

La fine conservazione del dittico, la sua rara bellezza gli assegnano un posto elevato tra le pitture del periodo dei seguaci di Cimabue. L'arte bizantina c'entra per poco: qualche traccia nelle tuniche dalle pieghe geometrizzate di due santi, di San Filippo e di San Giovanni Battista. Così nelle ali degli angioli, l'una abbassata e l'altra diritta; nel taglio d'una roccia con la vetta a piani inclinati; nei muri colorati che si stendono dietro la scena della Crocefissione, e nello stilobate dietro i santi nelle parti inferiori del dittico. In compenso, la vita nuova si determina nella grandiosa figura della Vergine dal volto fiorente di grazia, nella composizione della Sacra Famiglia, nella profondità dell'espressione di Cristo in croce.

La Vergine è avvolta in un manto azzurro a stelle e a rosette d'oro, col risvolto rosso. Di sotto il manto che le copre il capo, stendesi un velo ricamato pure a stelle e rose auree, il quale cade sulla spalla destra

tutto frangiato da piccole croci. Dello stesso colore del velo, però senza la sua trasparenza, si tinge la tunica del Bambino, e dello stesso rosa del risvolto del manto della Madonna s'allegra il suo manto a gigli d'oro. Intorno al manto della Vergine è un'orlatura a righe spezzate; un filo bianco contorna quello del divin Fanciullo. Volgesi intorno al capo della donna celeste un nimbo a meandri finamente graffiti sul fondo tutto punteggiato, mentre si disegna sulla testa del Bambino un cerchio crocesegnato in rosso. Egli tiene una funicella purpurea, legata alla zampa d'un cardellino presentatogli da Giuseppe, il quale veste tunica azzurra e manto violetto, ed ha capelli e barba d'un bianco livido. Di qua e di là dal capo della Vergine è scritto: MAT[*er*] D[*omini*]; sopra quello del Bambino: IC̄ XC̄; sopra San Giuseppe: S[*anctus*] IOSEPH'.

La Vergine porta il Bambino sul braccio sinistro, e poggia la destra dalle dita affusolate sul manto a gigli del Figliuolo, il quale s'attiene al velo della Madre, e tende la sinistra verso il cardellino, che sta sul pugno di Giuseppe, così come vedesi il falco incappucciato sulle mani chiuse dei signori del tempo. Il braccio sinistro di Giuseppe è tutto fasciato dal manto, nel modo con cui si rappresentarono in antico i filosofi; e la sua mano è protesa in atto di chi favella.

Così si disegna la parte superiore del dittico a sinistra, mentre la inferiore reca le immagini dei Santi Lorenzo (S[*anctus*] LAVRE[*n*]TIVS), Filippo (S. PHILIP[*pu*]S), Giovanni Battista (S. IOH[*anne*]S B[*a*]P[*tist*]A): San Lorenzo in paludamento di diacono, tunica ornata d'oro, attorniato il capo da nimbo con segni a zig-zag; San Filippo, come un senatore romano, con rotulo nella sinistra, il manto rosso, la tunica azzurra raggiata d'oro, in atto di chi guardi con sospetto; San Giovanni Battista, coperto di lana, ammantato d'un drappo verde, col cartello ECCE | AGNV | S DE | I, col nimbo coperto di tratti a zig-zag.

In queste figure il segno è fermo e rapido; nei manti l'artista s'indugia a schiarare le parti in luce, a rendere perfino la tessitura delle stoffe; nel resto, si vedono i contorni d'un segno grosso, come d'incisore in legno. La luce brilla sulla punta e lungo la canna del naso, all'estremità del mento, in mezzo alle fronti.

L'ala destra del dittico è pure in due parti. Nella superiore è la *Crocefissione*, e vi si vede Cristo appeso alla croce, in atto di pregare, con le pupille smarrite sotto le palpebre, il volto livido, la chioma castana in lunghi riccioli sugli omeri. Da un lato la Vergine, apre la destra, e par cadere riversa: ha rosata la tunica, il manto azzurro listato d'oro. Dall'altro lato, San Giovanni Evangelista, col manto roseo e la tunica

Fig. 1 — Collezione Sterbini. Cimabue (Scuola di)

azzurra pure contornata d'oro, con la destra si regge il capo dolente. Un angiolo dagli occhi a fior di testa, coperto d'un manto che un tempo era aureo, raccoglie in un vaso il sangue che sgorga dal costato di Cristo; le ali, una diritta e l'altra abbassata, sono purpuree, secondo la convenzione bizantina che dava il colore della porpora e del fuoco agli esseri vicini a Dio. Doveva fargli riscontro un altro angiolo piangente, del quale restano appena le tracce. A' piedi della croce, si vede poi la Maddalena con manto rosso listato d'oro, ginocchioni, in atto di baciare le misere carni del Redentore. Dietro la scena si stende un muro verde con segni di bifore sottoposte a timpani triangolari. Nella metà inferiore di questa ala del dittico, vedesi San Francesco (S. FRANCISC[*us*]), davanti ad uno speco con un ginocchio a terra, le mani aperte che ricevono, al pari de' piedi, i raggi dardeggianti da Cristo coperto, come un tetramorfo, d'ali dalle grosse penne. Dietro il santo s'innalzano rupi violette tagliate traversalmente nella cima, disposte a strati; di qua e di là dal monticello, due case dai tetti rossi, con pareti violette come le rocce; dietro una di esse spunta un cipresso. Davanti a San Francesco, un altro albero dal tronco lumeggiato d'oro, con la chioma a mo' di due grandi foglie di palma, e con i rami aurei. E a destra San Ludovico di Tolosa (S. LODOVIC[*us*]) con mitra gemmata, con piviale azzurro sparso di gigli d'oro, roseo nel risvolto, con tunica francescana, con pastorale dal bastone a tratti neri e bianchi alternati.

Fig. 2 — Firenze, Santa Maria Novella.
Particolare della pala della cappella Rucellai
attribuita a Cimabue.

Le teste hanno ampia la volta del cranio: quella del Bambino con la nuca sviluppatissima, come nel quadro attribuito a Cimabue in Santa Maria Novella (fig. 2); i volti prendon la forma di cono

rovesciato, e sembran manchevoli se girati di tre quarti. Due rughe sulla fronte sembran segnare seconde sopracciglia; le orecchie sono tracciate come da un filo; i capelli sono castani ne' Santi e nel Bambino, alti come parrucche; le carni sono abbronzate e vivide. Ma la grandiosità del tipo della Vergine, pieno di dolcezza, negli occhi dalla bianca sclerotica e dalle pupille azzurre, che sorpassa per bellezza ogni altro tipo della Vergine al principio del Trecento; la vivacità del Fanciullo divino; la scena familiare determinantesi in una forma, insolita sino al Trecento, con quel cardellino che presto diverrà grazioso motivo nella rappresentazione del divin Bambino, non più piccolo dominatore, re dei re, ma coi vezzi dell' infanzia, con la ingenuità, con la vivacità della sua fresca natura.

Per questo singolar dittico si propose il nome di Cimabue, ma il maestro fiorentino è più arcaico, men vivo. Nè sembra convenire il nome di Duccio di Boninsegna, a cui lo attribuì Jean Paul Richter. Due punti di riscontro possono trovarsi e nella forma della testa del Bambino comparabile all'altro della Madonna di Santa Maria Novella, e nella forma larga della testa di San Francesco incassata tra le spalle, paragonabile a quella de' monaci negli affreschi della parete a destra nella basilica superiore di San Francesco d'Assisi. In quegli affreschi Giotto ebbe collaboratori ignoti sin qui. Si è parlato di Cimabue stesso; ma se alcune delle storie di San Francesco gli appartenessero, converrebbe non attribuirgli più gli altri grandiosissimi affreschi nella crociera della basilica superiore.

In quelle storie lavorarono i seguaci di Cimabue, e ad uno di essi appartiene il dittico prezioso. E il trovarsi raffigurato San Ludovico d'Angiò, che fu dell' Ordine francescano, San Francesco medesimo, e San Lorenzo, ch'ebbe culto particolare in Perugia, ci fa ritenere che il dittico fu eseguito nell' Umbria, in tempo non lontano dagli affreschi nelle zone inferiori della navata della basilica superiore d'Assisi. Nulla di più importante di questo quadro per chiarire i caratteri dell' arte nostra, la sua vitalità all' inizio dell'èra moderna, la sua nuova potenza. Maria piena di grazia volge il capo amoroso, Gesù in croce china la testa profondamente triste, velata dall'ombra della morte. Il sentimento cristiano aveva trovato la sua via tra le forme diffuse da Cimabue, e nell'amore e nella pietà cercava la sua intima e moderna bellezza.

Quest'opera che abbiamo messa in relazione con la Madonna della cappella Rucellai in Santa Maria Novella, ci afferma l'esistenza d'una personalità artistica non definita sin qui, quale si manifestò verso il 1320, dopo che Luigi d'Angiò fu noverato tra i Santi. Cimabue, morto nel 1302, dovette lasciare erede dell'arte non solo Giotto, la cui fama già oscurava

la sua, ma anche il pittore del dittico Sterbini, più ligio alle forme sue proprie. Taluno potrà affermare che la critica dei Wickhoff, Richter e Douglas nega la Madonna Rucellai a Cimabue; e che il punto di partenza vien meno per ritener quindi d'un nuovo scolare di Cimabue questo dittico prezioso. Ma alla critica negativa di quegli storici s'oppose il Fry, sostenendo con criterî stilistici l'attribuzione tradizionale; e solo recentemente il Suida, pure ammettendo che la Madonna Rucellai abbia spirito differente da Duccio di Boninsegna, propende a crederla opera di un maestro avente caratteri comuni con Cimabue e con Duccio, ma senza la forza di quello, senza la bellezza delle linee di questo. Quest'opinione, assai discutibile, non nega del resto alla Madonna Rucellai le affinità con Cimabue, da cui noi facciamo derivare l'arte di questo dittico.

N. 2. Giotto ?

(1267 ? - 1337).

Anconetta. La Madonna col Bambino in trono, fiancheggiata da quattro angioli e da quattro santi: i Santi Pietro e Domenico a sinistra, i Santi Paolo e Jacopo Maggiore a destra. Nel timpano dell'anconetta il Redentore benedicente (fig. 3).

(Tavola a. massima 0.90, l. 0.43).

L'anconetta attribuita a Taddeo Gaddi che da Giotto apprese i segreti dell'arte nuova, piena di delicata dolcezza toscana, di tecnica finezza, non mostra l'arte di lui, bensì quella d'un più diretto cooperatore, che dal maestro stesso si distingue per la ricerca accurata di qualche particolare eleganza, per lo scemato movimento realistico delle figure, e soprattutto nel mutamento delle proporzioni dei corpi e delle teste.

Questa tavola era la parte mediana d'un trittico, che ora manca delle ali. Una cuspide con foglie rampanti s'innalza sulla centina ogivale della tavoletta, sulla quale, sopra un alto scanno marmoreo con torricciuole

laterali, adorno di stoffa ricamata a quadri e a romboidi d'oro, la Madonna alta allungata tiene il Bambino ritto sulle ginocchia, solo in parte coperto da un drappo rosso. Egli getta le braccia al collo della madre, che inchina tristamente il capo verso il fanciullo, il quale ardito e forte la guarda negli occhi. I quattro angioli, due per lato, o indicano il gruppo divino o s'appoggiano al trono, secondo il motivo già usatissimo nell'arte di Cimabue e de' suoi contemporanei. Alti sono gli angeli dalla faccia allungata, nobili paggi d'onore. Grandi i santi coperti da sacro paludamento, fissi con lo sguardo al gruppo divino. La figura, quale era stata determinata da Giotto, si allunga elegante, e nel volto di essa corre costantemente una lista chiara a lumeggiare il naso. Tutto ciò dona all'insieme una particolar forma ieratica, che in un'anconetta come questa, circonfusa d'oro, è molto gradevole.

Quest'opera crediamo della stessa mano che fece per San Pietro in Vaticano, sotto la direzione di Giotto, la grande pala d'altare, ora divisa in parti, nella sagrestia della basilica. Sappiamo dal Baldinucci che la pala fu commessa a Giotto dal cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi; ma è probabile che il sommo maestro, intento ai grandi affreschi della tribuna, lasciasse la cura di dipingere buona parte della tavola a un suo compagno. Le grandi storie della tribuna, ampliandosi la chiesa, andarono distrutte, e solo ne rimane un frammento con le teste dei Santi Pietro e Paolo da me scoperto in una casa privata d'Assisi. Resta invece la pala d'altare, ascritta concordemente a Giotto, ma che appartiene invece principalmente al compagno o aiuto, il quale allunga le forme del maestro e ne scema la forza drammatica. Che sia della stessa mano che dipinse l'anconetta Sterbini sembrerà evidente a chiunque la metta a riscontro con la tavola mediana rappresentante il Salvatore seduto in trono, in atto di benedire con la destra e di tenere con l'altra mano il libro della Verità (fig. 4). Da una parte e dall'altra del trono stanno nove angeli a schiera a schiera; e sul davanti, a' piedi del trono, s'inginocchia e prega il cardinale Jacopo Stefaneschi. Ora in quegli angioli che si dispongono come assistenti intorno al seggio divino, che si adunano quasi per sollevarlo ne' cieli, è facile scorgere i fratelli degli angioli dell'anconetta Sterbini.

Lo stesso maestro che dipinse nella gran pala d'altare in San Pietro, eseguì la *Coronazione della Vergine*, in Santa Croce a Firenze, pure ascritta quasi concordemente a Giotto, a causa d'una iscrizione apposta sul gradino dell'ancona alla fine del Quattrocento. Anche in quella gli angioli e i beati (fig. 5), sono dello stesso aspetto, della stessa mano del quadro Sterbini e della pala vaticana.

Fig. 3 — Collezione Sterbini. Giotto?

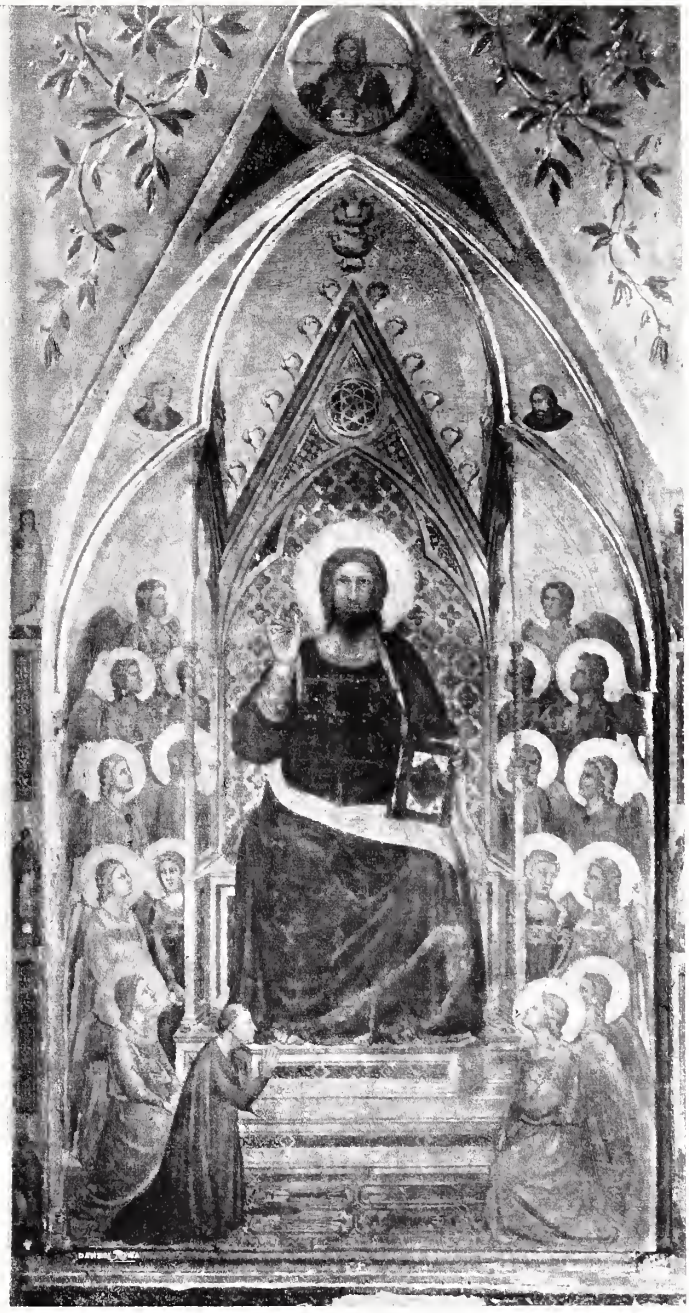

Fig. 4 — Roma, Sagrestia di San Pietro in Vaticano.
Parte centrale del trittico attribuito a Giotto
(Fotografia Anderson).

Giotto, amando forse la libertà permessagli sulle grandi pareti e dall'affresco, ricorse certo per le piccole tavole d'altare a' suoi aiuti. Anche a Bologna, nel trittico che fu esemplare, quasi sacro, direbbesi, alla pittura bolognese, vedesi appena nella parte mediana, in cui è rappresentata la Vergine col Bambino, e nella predella il colore nutrito e la forza tragica di Giotto nelle teste di Cristo, della Vergine, dei Santi Giovanni Battista e Evangelista, infine della Maddalena.

Fig. 5 — Firenze, Santa Croce.
Particolare della Tavola attribuita a Giotto
(Fotografia Alinari).

Conviene ammettere che vi fossero scolari di Giotto, i quali si prestavano a interpretare il maestro nelle piccole ancone. E sono gli stessi che frescarono pure le celebri vele della basilica inferiore d'Assisi ascritte a Giotto medesimo, dove sono teste d'angioli (fig. 6) che a quelle dell'ancona Sterbini fanno perfetto riscontro. Là, nella volta a botte della crociera della chiesa inferiore d'Assisi, quegli scolari complicarono pure le scene del maestro, moltiplicarono i personaggi, allungarono teste e corpi.

L'ancona Sterbini s'aggiunge a confermare la nostra ricostruzione dell'attività di quei primitivi discepoli di Giotto, e a distinguerla sopratutto da quella di Taddeo Gaddi con cui è stata confusa sin oggi.

Taddeo Gaddi, cui fu attribuito questo dipinto, nelle sue prime opere, ad esempio nella cappella di Santa Croce, finita nel 1338 per volontà degli eredi di Michi Baroncelli, si manifesta pittore di maniera più larga e artificiosa. Basti confrontare le pitture delle vele e le istorie di Cristo

nella basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, con le altre rappresentanti fatti del vecchio e del nuovo Testamento, in Santa Croce, per accorgersi della differenza nelle composizioni e nei particolari, della misura mutata nell'ordinamento delle scene e nell'espressione, ben più semplice, tranquilla e ieratica nel pittore che riteniamo compagno e collaboratore

Fig. 6 — Assisi, Basilica di San Francesco. Particolare delle vele attribuite a Giotto (Fotografia Anderson).

di Giotto. Taddeo Gaddi rappresenta lo scadimento delle forme giottesche; il nostro anonimo pittore la loro interpretazione schietta, fedele, ma compassata e severa. Evidentemente è più antico di Taddeo, appartiene alla generazione precedente, se, come giudichiamo, collaborò alla gran pala vaticana eseguitasi verso il 1300. La fonte dell'arte di Giotto è più fresca e viva nelle sue opere qui indicate di quel che non sia nelle pitture di Taddeo. Ora tali opere furono tutte ascritte a Giotto stesso, e a lui quindi dovrebbe assegnarsi l'anconetta Sterbini. Solo dobbiamo notare che le rappresentazioni della vita di Cristo nella basilica inferiore

di Assisi, ascritte a Giotto da Crowe e Cavalcaselle, da Dobbert, Lübke e Thode, non gli furono del pari assegnate poi dallo Zimmermann. E Crowe e Cavalcaselle pure ebbero qualche sospetto che altri vi avesse lavorato sopra disegni lasciati dal maestro. Anche per l'*Incoronazione* di Santa Croce il Fry espresse opinione contraria al nome tradizionale. Dati questi dubbî, converrà ugualmente dubitare delle limitrofe vele eseguite in gran parte dalla mano medesima che colorì quelle storie, il maestro dalle teste oblunghe, il mite e religioso compagno di Giotto. Così dicasi del trittico vaticano, dell'altro in Santa Croce con la firma apocrifa e di quest'anconetta Sterbini.

N. 3. Simone Martini.

(1284 CIRCA — 1344).

San Giovanni Evangelista (fig. 7).

(Tavola a. 1.04, l. 0.68).

In tempo tardo, l'amico del Petrarca creò questa meravigliosa figura di giovane nobile e solenne, come un santo dell'età d'oro bizantina, ma italianamente bella e gentile. Frammento di un grande polittico, è divenuto una creazione a sè, per la cura che il maestro pose nell'idealizzare la figura. Il bel veggente di Patmos fissa lo sguardo innanzi a sè, per scrutare i segni della vita avvenire, tutto il suo volto tendesi attento, senza scomporsi, nobilmente; è allungato ed ha brevissima bocca; i capelli rossi spiccano bene sull'oro del fondo e lo incorniciano fin sotto alle orecchie. Chinasi leggermente in avanti il collo accompagnando lo sguardo fisso, le carni, leggermente arrossate, lasciano scorgere la preparazione verde; la tunica ampia, rotondeggiante e tortuosa alla gotica, scende a coprire il busto, e il manto rosso l'avvolge, pure ornato di orlature e di graffiti d'oro. Alcune pieghe profonde e rotonde sono certo un indizio del tempo tardo del maestro. Dalle maniche escono le mani piccole e sottili dalle dita bene staccate: ed una tiene la penna, l'altra un libro borchiato d'oro.

Nell'ultimo tempo di sua vita, Simone Martini dipinse la cappella di Assisi, ove si vedono santi e sante schierati nobilmente, che hanno molti

Fig. 7 — Collezione Sterbini. Simone Martini.

punti di raffronto con questo San Giovanni, specialmente nella libertà d'esecuzione che prima mancò all'artista, divenne sempre più forte e rapida, e donò alle figure maggior forza e risalto. Ma più che con altra opera d' arte il frammento di polittico ha riscontro col Sant'Ansano figurato nello sportello a sinistra del meraviglioso quadro di Simone agli Uffizi (fig. 8), eseguito nel 1333 per la chiesa denominata da quel Santo in Castelvecchio. Un altro San Giovanni di Simone, antecedente di tredici anni circa a questo, ed alquanto meno allungato, si trova nel Seminario di Pisa. L'arte, già tutta rinnovata in Simone Martini, non serbava più tracce delle antiche convenzioni, ma la grandezza sacerdotale e il sacro decoro che quelle convenzioni designarono non eran venuti meno nelle sue imagini fiorenti. Mentre Simone prodigò a' suoi Santi tutto il fasto della vita terrena, Giotto nel carattere, nella forza della volontà, nell'energia del gesto trovò la grandezza morale. Simone dalla nobiltà, dalla regalità trasse i suoi tipi; Giotto, dalla sincerità popolare. Quegli, memore de' Bizantini, che affidarono a Duccio tesori di bellezza, auree icone, imperiali paludamenti, alle sue imagini come smaltate sull'oro, con le vesti tessute di filigrana, lucenti, diede ogni gentilezza d'orafo senese. E diede porpora e oro, incenso e mirra alla divinità, cui Giotto offrì l'anima. Questi sembra avvolto nella luce di Dante, quegli nel mite lume del Petrarca.

Fig. 8
Firenze, Galleria degli Uffizi
Simone Martini
(Fotografia Alinari).

N. 4. Simone Martini.

(1284 CIRCA — 1344).

Cristo sulla via del Calvario (fig. 9).

(Tela riportata da tavola a. 0.27, l. 0.21).

Frammento di polittico, trasportato dalla tavola sopra tela, nel 1714, da Domenico Michelini, coloritore romano, abitante in Campo Marzio, dice l'iscrizione a tergo del quadretto.

La parte superiore è centinata, con una serie d'archetti congiunti alle estremità, tutti impressi sul legno e dorati. Nel fondo si vede anche un palazzo rosso e una montagnola arcaica grigiastra; nel primo piano passa il corteo in cui l'artista espresse ora il dolore furioso, ora l'accasciamento materno, ora la crudeltà bestiale, la soldatesca superbia, ora la pazienza calma e dignitosa del Redentore. L'espressione ingenua di questi sentimenti ci fa accorgere che il pittore è Simone Martini. Osservando, ad esempio, il movimento di Maddalena che solleva disperata le braccia, si ricorderanno movimenti similissimi in Simone; e, in generale, si potranno notare attinenze anche maggiori nel colorito verdastro che contorna i visi, nelle carni rosate, nella forma e nel colore de' capelli. Alcuni tra i tipi della folla s'incontrano nell'altra composizione dello stesso soggetto che si trova nel Museo del Louvre (10), mirabilissima per l'unione de' colori più belli che mai siano stati usati. Ed è quella un piccolo capolavoro di Simone Martini, del suo periodo avignonese.

La raffinatezza dei tipi e delle espressioni dà valore a questo frammento di polittico. Più vicino di tutti al Cristo è un cavaliere romano, duce del corteo, che porta tocco e calzari, secondo la moda trecentesca, e un'armatura dorata alla classica. Il viso è d'una finezza di contorni grandissima, e i piccoli occhi rivolti in alto hanno un'espressione velata di tristezza. Prossimo a lui è un bruto invecchiato dalle labbra sporgenti, manigoldo odioso che tira Cristo per mezzo d'una corda legatagli al collo: questo è d'una verità che dimostra nel pittore lo spirito acuto di osser-

Fig. 9 — Collezione Sterbini. Simone Martini.

vatore realistico. Un altro tentativo di verismo si può trovare nel manigoldo che batte Cristo, con gli occhi fissi sulla vittima, col viso proteso e brutale. Volgesi il Redentore al suo carnefice e nello sguardo calmo,

Fig. 10 — Parigi, Louvre. Simone Martini
(Fotografia Braun).

senza umiltà e senza imperio, è la forza dell'uomo che sa vincere la sofferenza o del Dio cui il dolore non tange. La Vergine segue il corteo ferale accasciata, china al volere superiore.

Qualche bel rosso, che s'armonizza con l'oro e spicca su colori grigi e azzurri, bassi di tono, dà al quadro la rarità d'una gemma.

N. 5. Segna di Bonaventura.

(PRINCIPIO DEL SECOLO XIV).

La Natività, l'arrivo dei Pastori e dei Magi (fig. 11).

(Tavola a. 0.37, l. 0.30).

Uno degl'indizî più notevoli dello sciogliersi della facoltà narrativa nell'arte italiana è il raggruppamento di più azioni in una tavola, per il quale l'artista fu astretto a risolvere nuove difficoltà nelle linee d'insieme, nella ripartizione dello spazio, ecc. A Siena, dalla pala d'altare, dove le varie scene erano rappresentate fedelmente secondo i canoni iconografici bizantini e divise in tanti riquadri, si passò all'anconetta, in cui si narravano in compendio varî fatti della storia religiosa, si raccoglievano scene che i Bizantini avevan separate ne' loro diversi momenti. Un bell'esempio di quest'inizio si ha nella tavoletta Sterbini qui riprodotta, dove nella rappresentazione del *Presepe,* si vedono insieme le cure apportate dalle ancelle al Bambino, l'arrivo dei Pastori e dei Magi, l'adorazione degli Angioli. L'artista si servì di modelli bizantini, avorî o smalti, per l'atteggiamento della Vergine e degli Angioli adoranti. Egli occupò quasi tutta la tavola con un monte azzurro, sulla china del quale dispose il piumaccio, che è uno dei soliti cuscini rossi bizantini fregiati d'oro, ma ingrossato e allargato. Vicino sta il Bambino in fasce entro la culla, presso cui s'accosciano il bue e l'asino. Il Bambino più grandicello si rivede posto in una vasca da due ancelle a piedi del monte, dove siede pensoso San Giuseppe; mentre dall'altro lato arrivano i Pastori, che additano la stella annunziatrice, già i Re Magi s'aggruppano presso la Vergine, porgendo doni, e tre angeli volano, due inchinantisi alla Madre di Dio, uno fisso nella luce della stella.

Che l'ingenuo maestro, autore di questa tavoletta, sia senese e scolaro di Duccio da Boninsegna, è spiegato dai colori delle carni e delle vesti, dal tipo grandioso dei visi con fronte sporgente e guance grasse. Rosa, rosso, azzurro, sono i colori che dominano e risaltano sul monte biancastro e sul fondo aureo.

Fig. 11 — Collezione Sterbini. Segna di Bonaventura.

La narrazione non è continua, ma espressa come a versetti biblici; similmente il colore non è fuso. Però, come dall'unione de' versi si forma il canto, così con le piccole e sparse gemme dei quadri si comporrà la grande unità dell'arte moderna.

Ci sembra probabile che autore di questa tavola sia Segna di Bonaventura, senese, il quale appose la firma a una Madonna di Castiglione Fiorentino, a un'altra dell'Accademia di Siena, e nel 1317 prese a fare la tavola dell'altar maggiore per la chiesa di Lecceto.

N. 6, 7, 8. Pietro Lorenzetti.

(PRIMA METÀ DEL SECOLO XIV).

1. *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 12).

(Tavola a. 0.75, l. 0.42).

2. *Santa Chiara* (fig. 13).

(Tavola a. 0.75, l. 0.60).

3. *San Bartolomeo, attribuito al Bonfigli* (fig. 14).

(Tavola a. 0 75, l. 0.41).

La prima tavola, centinata ogivalmente, come le altre, comprende la Santa regale, patrona degli studenti. La testa allungata, incorniciata da ondulati capelli chiaro-verdastri, spicca sopra un ricco nimbo graffito a rose e a gigli, e porta la corona gotica gemmata, dalle punte tripartite. Pure gemmata e cosparsa di smalti senesi, rossi e azzurri, è la borchia rotonda che ferma il manto sul petto ed ha intorno le parole: S. KATERINA. Il manto rosso violaceo, sul quale sono a ricamo fioroni di un rosso più scuro e vellutati, mostra di qua e di là dalla borchia il risvolto bianco argenteo, come d'armellino. Le mani tengono la palma e un libro appoggiato alla ruota dentata, simbolo del martirio.

L'artista si è sforzato a dare aspetto ieratico alla figura, bene adattandola nello spazio dorato del fondo, e quindi nel campo del polittico a cui appartenne. La tendenza a rendere ornamentale la forma si manifesta nella corona, nel restringersi delle spalle necessario all'allargarsi verso il basso della figura.

La Santa mostra il tipo caratteristico di Pietro Lorenzetti, la sua speciale lunghezza, derivata direttamente da quella di Simone Martini, ma grandiosa e sviluppata in modo da guadagnare nella bellezza materiale e da perdere invece nell'espressione di soavità delicatissima e propria del grande caposcuola senese. Chi ricordi le figure della *Virtù* e del *Buon Governo* nel palazzo comunale di Siena, e la famosissima *Pace,* penserà subito alla rassomiglianza de' visi, alla mancanza di risalto nei corpi, alla mano autrice di quegli affreschi simile a questa che dipinse l'ornata e solenne donzella d'Alessandria. Cioè a Pietro Lorenzetti, fratello d'Ambrogio, e suo compagno di lavoro. La stessa Santa, ugualmente disposta, col manto che cade a conca dalle spalle sul petto, si scorge nella tavola dell'Accademia di Siena (n. 54) ascritta alla maniera d'Ambrogio Lorenzetti.

Santa Chiara. Frammento dello stesso polittico, disgiunto nelle sue parti e ornato modernamente nei triangoli mistilinei che l'arco acuto forma con i lati del rettangolo limitanti il quadro. Sopra il fondo d'oro spicca a tutto busto la figura. Il manto rosso la copre quasi tutta, lasciando apparire per un tratto la tunica azzurra e attorno una lista della stoffa bianca sottostante. Sopra la destra, velata da un drappo bianco ingiallito e orlato d'oro, sta l'ostensorio variopinto e cuspidato. Il corpo non è ben delineato per la strettezza delle spalle racchiuse nel liscio manto attillato: carnoso è il volto, con ombre forti, segnate di verde agli orli delle guance, e duri contorni. Il tipo della figura, in generale lo stesso che Ambrogio Lorenzetti usò in parecchie opere sue, anche nel capolavoro di Massa Marittima, si mostra decaduto, pur conservando la grandiosità aristocratica della scuola senese del Trecento. In ciò consiste il pregio di questa immagine di Santa, perchè, ripensandola tutta attorniata di altre numerose figure sacre, tra loro collegate da gotiche cornici dorate, ci apparrà nella sua imponenza ieratica e nel suo giusto valore artistico. Simile per il tipo è la Madonna di Pietro Lorenzetti (n. 1340) nella galleria degli Uffizi.

San Bartolomeo. Terzo frammento dello stesso polittico, a fondo d'oro, quasi tutto occupato dalla mezza figura del Santo. Essa, ben conservata, si vede coperta da un gran manto viola, che mostra il risvolto azzurro e si apre sul petto scoprendo un tratto della tunica di broccato d'oro. La lunga testa ha continue abbondanti trasparenze verdi traverso

Fig. 12 — Collezione Sterbini. Pietro Lorenzetti.

Fig. 13 — Collezione Sterbini. Pietro Lorenzetti.

Fig. 14 — Collezione Sterbini. Pietro Lorenzetti.

le carni arrossate, e i capelli ricciuti e fitti sono di color bruno. Una certa forza plastica è in questa figura; le mani grasse, allungate e nodose corrispondono a quelle di Santa Caterina, sì che devesi ammettere che questo quadro apparteneva con gli altri due, a un polittico stesso.

N. 9. Antonio Veneziano?

(SECONDA METÀ DEL SECOLO XIV).

San Giovanni di Galizia (fig. 15).

(Tavola a. 1.07, l. 0.42).

Il Santo, a figura intera, volto di tre quarti a sinistra, appoggia la destra sulla spada rossa nella guaina e nell'elsa. E rossa è la tunica stretta da una cintura, rosso il manto con cappuccio foderato d'armellino e rosse sono le calze. Dolce come Cristo è il Santo cavaliere, in piedi sul piano a quadretti verdi fasciati di viola: la testa vivida di colore ha un'espressione d'umanità, la chioma è castana con qualche capello nero nelle parti in ombra, con lumeggiature bianche livide nelle parti in luce; gli occhi lunghi e stretti hanno le palpebre segnate di nero, e così è contornata l'iride. Aquilino il naso, carnose le orecchie, piccola la bocca col labbro superiore di un rosso vivissimo, breve la barba biondeggiante.

Si notano i segni, i tratteggi del pittore, come se la figura fosse eseguita da un frescante. L'intonaco, qual si palesa in alcune parti dove è caduto, è preparato con tinta verde; nell'orlatura del manto e della tunica v'erano dorature che vennero meno; la cintura è adorna di borchie o fibule ridorate, e così pure fu ridorato il fondo che ora taglia ne' contorni incertamente la nobile figura. Ma nel basso si scorge il contorno originale di un bel segno violetto; e pure qua e là si vedono le pieghe non tocche delle vestimenta, morbide, proprie della stoffa greve e foderata. La destra del Santo si è quasi perduta, la sinistra è inguantata.

Dietro il quadro sta un cartellino firmato dal Lasinio, che lo fa derivare da San Francesco de' Servi di Pisa, e l'ascrive a Giotto. Però più che a questo maestro ci sembra prossimo al grande frescante dal Campo-

santo di Pisa, Antonio Veneziano. La sinistra di San Giovanni di Galizia è identica alla mano di San Ranieri, quale si vede nell'affresco che lo rappresenta seduto a mensa tra i canonici della Primaziale di Messina.

N. 10. Cecco di Pietro pisano.

(SECONDA METÀ DEL SECOLO XIV).

La Crocefissione (fig. 16).

(Tavola a. 0.54, l. 0.41).

Questo quadro proviene dal monastero di Santa Marta di Pisa, come un'iscrizione a tergo ricorda, e fu attribuito a Buffalmacco, senza che ragioni stilistiche persuadano della giustezza dell'ipotesi. Che l'opera sia pisana è molto facile pensare, rammentando la scuola di Francesco Traini, che qui si dimostra sebbene in forme appiattite e scarne. All'infuori del Traini a Pisa non esistettero pittori di valore, e lo provano gli affreschi del Camposanto eseguiti da artisti chiamati da altri luoghi. Della scuola minore che continuò gli esempi del Traini si hanno poche notizie. Perciò il quadretto dello Sterbini, che ne è un raro saggio, è assai interessante. Probabilmente deve ascriversi a Cecco di Pietro, del quale vedesi nel Museo civico di Pisa una *Pietà* (n. 14, sala III) con figure angolose, come tagliate a colpi d'accetta, dalle spalle spioventi. Del pittore pisano fornirono notizia il Ciampi, il Bonaini e il Tanfani Centofanti.

Dal costato e dalle mani del Crocefisso sgorga sangue cui raccolgono gli angioli dai corpi arcuati tanto da formar cerchio con le ali. La Vergine, a sinistra, sviene, ed è sostenuta da due pie donne, mentre una terza contrae il volto addolorato fissando il Redentore. Sotto la croce la Maddalena bacia i piedi piagati, e a destra San Giovanni si dispera, grida, solleva le mani imploranti. La sola figura calma è quella di San Giovanni di Galizia (?) riccamente vestito, con manto regale, patrocinante una congregazione di flagellanti incappucciati. Tutti i volti sono scuri con bianche lumeggiature, tardivi ricordi di metodi bizantini. Nella crudezza del colore risalta l'espressione tragica della scena scomposta.

Fig. 15 — Collezione Sterbini. Antonio Veneziano?

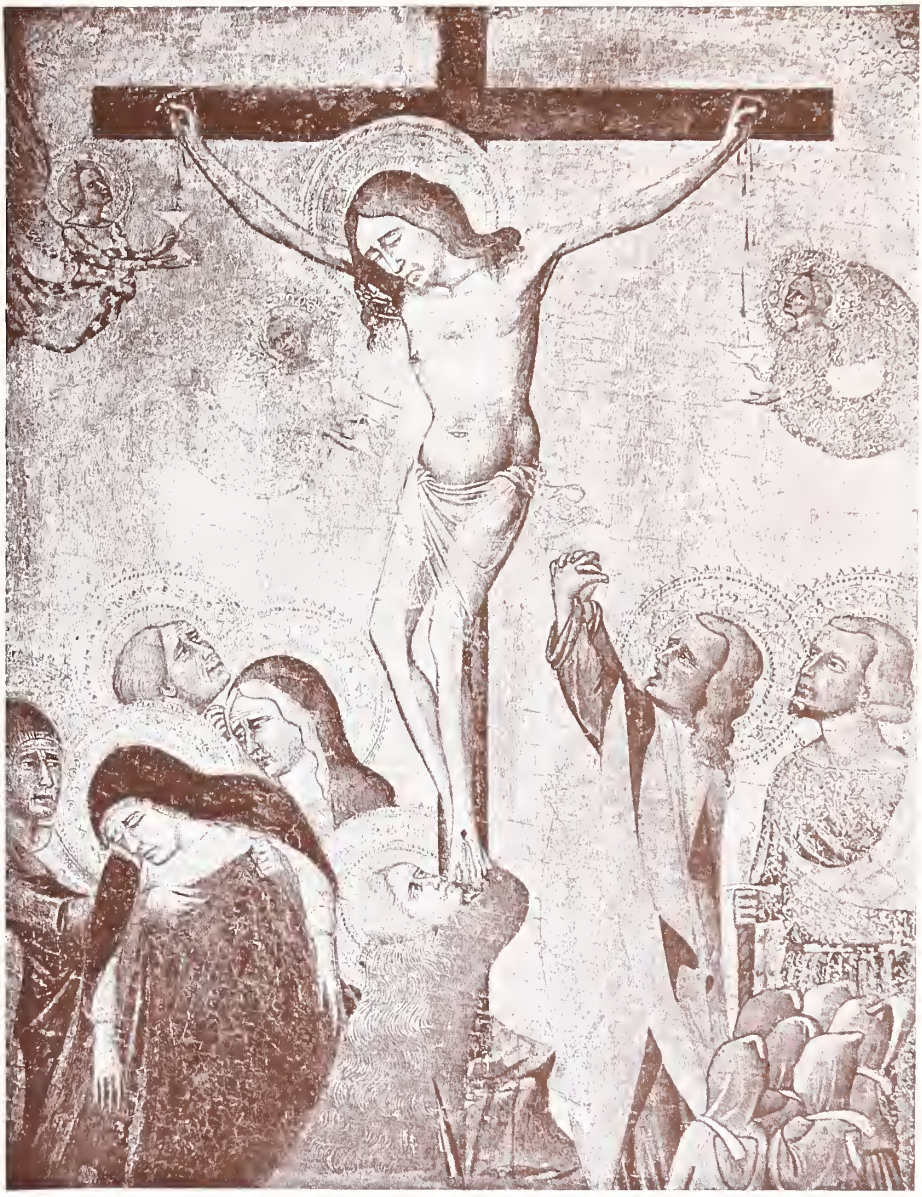

Fig. 16 — Collezione Sterbini. Cecco di Pietro pisano.

N. 11. Nanni di Jacopo.

(SECOLO XIV).

Madonna col Bambino in trono e angioli (fig. 17).

(Tavola a. 1.30, l. 0.66).

Sulla stoffa rossa con pappagalli tra i meandri, spiccano la Vergine e il Bambino nimbati. Due angioli sollevano la tenda rossa del baldacchino, e quattro altri, due con viola, liuto e altri strumenti musicali, stanno davanti al trono. La Vergine ha contorni grossi, capelli gialli, carni verdastre, abbronzate nell'ombra, così come sono le carni delle altre figure. Gli scuri sono densi nelle ombre e neri sono i diademi a mo' di cornetti sulla fronte degli angioli. Nella predella del trono sta scritto: NANNES. JACHOBI. PINSIT.

Due maestri di questo nome, entrambi scultori, sono indicati dagli scrittori d'arte: Nanni di Jacopo di Siena, intagliatore di marmi nella cappella di Santa Margherita a Pisa, nel 1401; l'altro lucchese. Il primo ricordato dal Tanfani-Centofanti; il secondo dal Milanesi. Noi propendiamo a credere che qui si tratti del primo, anche perchè il quadro proviene da Pisa. Come tanti altri scultori del secolo XIV, è probabile Nanni siasi applicato alla pittura.

N. 12. Jacopo di Paolo da Bologna.

(FINE DEL SECOLO XIV).

Il Battesimo di Cristo (fig. 18).

(Tavola a. 0.47, l. 0.40).

Sopra un fondo a graffito d'oro s'alzano due alte montagne poco arborate, che restringono fra loro il corso del fiume Giordano, in cui Cristo ritto e ignudo giunge le mani e piega il capo per ricevere la benedizione del Battista. Invece di dare a questo la ciotola con l'acqua lustrale, il pittore gli fece porre soltanto la mano sul capo del Redentore. San Giovanni indossa una pelle caprina e su essa un manto verdastro con leggiere pieghe convenzionali finemente lumeggiate. Due angioli dalla sponda opposta a quella dove chinasi il Precursore, con le ali arrossate come dal sole al tramonto, ritti, pregano, e tengono i drappi bene ornati per avvolgerne il corpo di Cristo. Dall'alto il Padre Eterno, in un semicerchio azzurro, benedice.

La semplicità della scena, la mancanza di tutti quei particolari che deliziarono gli scolari di Giotto nel centro d'Italia, dimostra quanto il maestro fosse primitivo e iconograficamente men progredito dei Gaddi, ecc. Ma con tale stato iconografico è in pieno contrasto la tecnica progredita. Il risalto delle figure, un tipo allungato caratteristico di teste, la mancanza di quella delicatezza che tanto piace ne' Fiorentini, ci fan correre col pensiero ai maestri bolognesi dello scorcio del Trecento. E l'ornamentazione del drappo si può facilmente collegare con quella assai comune nei fondi delle miniature bolognesi. Uno dei tipi più vicini ai modelli giotteschi è quel dell'angiolo più lontano, probabilmente imitato da uno di quelli della pala che Giotto stesso dipinse a Bologna. Nella forma studiata de' volti, nell'ardimento di porre Cristo ignudo nelle acque del Giordano, già si sente quel verismo giottesco così caratteristico della pittura bolognese in ritardo rispetto allo sviluppo delle scuole toscane. Probabilmente l'autore di questo quadro è Jacopo di Paolo bolognese, uso a dipingere figure ossute, volti dai lineamenti rattratti, ombre carboniose. Le mani

Fig. 17 — Collezione Sterbini. Nanni di Iacopo.

Fig. 18 — Collezione Sterbini. Jacopo di Paolo da Bologna.

dalle dita congiunte del Cristo richiamano quelle della Madonna nella pinacoteca bolognese (n. 11) dipinta da quel maestro. Altri particolari di questo quadro si rivedono ne' frammenti di polittico in quella galleria (n. 270, 268, 269), non ascritti a Jacopo di Paolo, ma certo di sua mano propria.

La collezione Sterbini conserva anche due frammenti della predella, piccole tavolette con le rappresentazioni di San Giovanni che parla a due seguaci della turba e San Giovanni tra i Padri del Limbo.

N. 13. Barnaba da Modena.

(FIORITO DAL 1367 AL 1383).

L'Ascensione (fig. 19).

(Tavola a. 0.59, l. 0.45).

Alla fine del Trecento gran parte dell'arte italiana si volse alla vita, introdusse nelle composizioni l'elemento individuale, e, non intendendo più le ragioni dell'iconografia bizantina, aggiunse o tolse motivi qua a capriccio, là alla stregua di questo o quello scrittore. E come per la iconografia, così fece per la tecnica; e la scuola giottesca, ad esempio, dissipò completamente dai volti le ombre oscure dei Bizantini. Però ancora alla fine del Trecento alcuni pittori in ritardo mantennero tali ombre, pur maggiormente sfumandole, e le fecero servire a dar risalto alle figure.

Un esempio caratteristico di questa continuazione di una vecchia forma l'offre il quadretto della collezione Sterbini, rappresentante l'*Ascensione*. Barnaba da Modena, l'autore, non osa toccare la ieratica figura di Cristo, non la muove, non la toglie dall'ellissoide rosso raggiante; nè toglie i due angioli dalle ali purpuree e azzurre preganti ai lati della mandorla, nè dimentica gli alberelli, segno che la scena avviene all'aperto.

Non rispettò del pari altre prescrizioni iconografiche, e dipinse un angiolo, come intermediario tra il cielo e la terra, indicante il Redentore che ascende agli Apostoli, i quali si raccolgono in gruppo, tutti inginocchiati e con gli occhi in alto. Non più nel centro del collegio apostolico,

la Madonna sta in un angolo, orante, assistita da una delle pie donne che le furono compagne a piè della croce e portarono unguenti al sepolcro di Cristo. Quest'aggiunta, in contrasto con le tradizioni evangeliche e artistiche, fu eseguita da Barnaba per non lasciar la Vergine sola, separata dagli Apostoli, e per ottenere una maggiore armonia nella scena o un minore squilibrio ne' gruppi, più denso da un lato che dall'altro. Nei manti del Cristo, della Madonna e dei due angeli volanti è una serie di venature d'oro, come di ageminature, che non servono più a disegnare e a lumeggiare le pieghe, ma a decorarle; tutte le vestimenta delle altre figure, colorate a tinte piatte di rosso, giallo e bianco d'avorio, hanno semplicemente le orlature auree. I capelli verdastri con poche lumeggiature chiare, ora si disegnano ad arco tondo sulle fronti, ora le limitano a forma di trapezio. Il fondo di tutte le carni è verdastro; le labbra sono sporgenti e arcuate, in modo da ricordare l'uso caratteristico de' miniatori bolognesi, soprattutto di Niccolò da Bologna. Così Barnaba, che si educò in Modena sua città natale, e portò l'arte sua a Genova, nel Piemonte e a Pisa, pure richiamando le antiche forme cadute in disuso si studiò di modificarle, rinnovarle, renderle meno provinciali e più popolari.

Recentemente Bertoni e Vicini (*Rassegna d'arte*, 1903, pag. 117) si provarono a ricostruire la biografia di Barnaba. Nel 1367 è a Genova, ove si trova ancora nel '70 e nel '77. Perdette il padre nel '67, anno segnato nella Madonna di Francoforte eseguita a Genova. Del 1369 è la tavola di Berlino, del '70 l'altra della Galleria di Torino, del '77 quella a San Giovanni Battista in Alba. Nel 1380 i Pisani lo mandarono a chiamare da Genova per dipingere le storie di San Ranieri nel Camposanto; e nell'andare a Pisa ripassò per Modena. Nel 1383 si trova di nuovo a Genova, ed è questa l'ultima notizia del pittore.

La prova che questa tavola appartiene a Barnaba da Modena si ha per via di riscontri con la *Pentecoste* della *National Gallery*, in Londra (n. 1437), e con la Madonna assistita da angioli, nel Museo civico di Pisa. Tanto nella *Pentecoste*, come nell'*Ascensione*, gli apostoli sono disposti intorno a un elissoide; e in quella scena, come in questa, solo la Vergine ha il manto azzurro segnato da fili d'oro. La grandiosa testa dell'apostolo a sinistra, presso la Vergine, nel dipinto di Londra, si rivede nella tavoletta Sterbini; e così altre teste sono ugualmente stampate nei due quadri. In entrambi è identico il colore dei volti con ombre verdognole, uguale la forma dei nimbi con anelli circolari punteggiati e sparsi di dischetti, uguale il disegno delle mani congiunte nella preghiera. Con la Madonna del Museo civico di Pisa (fig. 20) i riscontri non sono così

Fig. 19 — Collezione Sterbini. Barnaba da Modena.

molteplici; ma gli angioli della *Pentecoste* hanno pure somiglianze notevoli con quelli che assistono la Madre divina, e questa può compararsi alla pia donna che sta accanto alla Vergine nell'*Ascensione*. Certo è che l'*Ascensione*

Fig. 20 — Pisa, Museo Civico. Barnaba da Modena (Fotografia Alinari).

e la *Pentecoste* furono eseguite ad un tempo, tanta è la identità del fare. Forse appartennero ad una stessa tavola, composta in modo simile a quella che figurò nell'Esposizione di Manchester, di proprietà di lord Wensley, e che può vedersi riprodotta nel D'Agincourt (tav. CXXXIII).

Vi è figurata l'Incoronazione della Vergine, la Trinità con la Vergine stessa, la Madonna col Bambino mentre riceve due committenti presentati da un angiolo, la Crocifissione; e porta l'iscrizione: BARNABAS · DE · MVTINA · PINSIT · MCCCLXXIIII.

N. 14, 15, 16. Taddeo di Bartolo.

(1363-1422).

1. *Madonna col Bambino* (fig. 21).

(Tavola a. 1.11, l. 0.55).

2. *Sant'Apollonia e Santa Lucia* (fig. 22).

(Tavola a. 1.10, l. 0.55).

3. *San Michele e una Santa Martire* (fig. 23).

(Tavola a. 1.10, l. 0.55).

Madonna col Bambino. La Vergine siede in uno stilobate ornato di fiorami, come di cuoio stampato a rose composte di pistilli, e tiene sulle ginocchia il Divin Figlio, il quale ha un piedino stretto nella destra, l'altro come cara cosa tra le dita materne. Legata a una funicella d'oro è una rondine svolazzante, che il Bambino tiene per giuoco. Un velo sul capo della Vergine lascia trasparire i biondi capelli ondulati, che le formano sulla fronte un arco accosciato. Bianche son le carni, rosate le guance, piccole e tumide le labbra, sopraelevati gli archi delle sopracciglia. I contorni delle palpebre superiori e della retina e dell'iride sono neri. Il manto della Vergine è azzurro, con orlatura d'oro e col risvolto roseo, sparso di fiori uguali a quelli nello stilobate su cui ella siede.

Fig. 21 — Collezione Sterbini. Taddeo di Bartolo.

Fig. 22 — Collezione Sterbini. Taddeo di Bartolo.

Fig. 23 — Collezione Sterbini. Taddeo di Bartolo.

Il Bambino ha tonda la testina, e apre la bocca e solleva contento gli occhietti; i capelli formano fascio nel mezzo, e di qua e di là bioccoli serpeggianti; indossa una tunichetta di un rosso svanito con mezze maniche.

Tanto la testa della Vergine, come quella del Bambino, son bene incluse nel tondo nimbo a circoli concentrici: in una zona, fra un circolo e l'altro, sono segnati a graffito fogliami gotici, e immediatamente sulla testa della Vergine una serie di semicerchi tangenti con stellette sotto ad ognuno.

Questo e i seguenti quadri sono di un maestro senese. Se ne ha la prova dalla somiglianza grandissima che la Madonna col Bambino di Giovanni di Paolo nella Galleria Saracini a Siena tiene con questa tavola, che certo servì d'esemplare.

Le Sante Apollonia e Lucia. Sono della mano stessa che eseguì la Madonna col Bambino, anzi formarono lo sportello o l'ala destra di un medesimo trittico. Si noti come la guardatura di Santa Apollonia sia la stessa di quella del Bambino: alte del pari le sopracciglia, stretti gli occhi a coda di pesce, e contornati di nero gli occhi gialli. Così coralline le sue labbra, d'un rosso svanito il suo manto; e così intenso è l'azzurro del manto di Santa Lucia al pari di quello della Vergine. Sotto il velo della Vergine e di Santa Lucia sono visibili i capelli cordonati aggirantisi in curve serpentine a semitondi. Le teste delle due Sante sono inscritte nel cerchio più interno del nimbo, come quella della Madonna; e il capo di Sant'Apollonia ha pure all'intorno una fila di semicerchi, e sui capelli tondeggianti un diadema d'oro con una gemma sulla punta trilobata del mezzo. Ella ha il manto leggiadramente in abbandono sulla spalla destra, e nella sinistra un vaso d'oro con le mammelle tra le vampe; veste tunica di un verde primaverile, il manto rosso svanito con il risvolto rosso vivo. La manica della destra, che si vede in un piccol tratto, è divenuta scura, ha cambiato tono. Così nella Madonna il pezzetto di manica che s'inoltra fuori dal manto non è del colore stesso della tunica.

Santa Lucia tiene elegantemente nella destra il pugnale, come Santa Apollonia il coperchio del vaso d'oro; e nella sinistra l'aurea cista con i proprî occhi. Rossa è la tunica, azzurro il manto.

I lati del quadro, come quelli della Madonna col Bambino, s'addentrano in cima ad angoli retti, su cui poggia l'arco tondo.

San Michele e una Santa Martire. San Michele tiene lo stendardo crocesegnato e il globo d'oro sulla sinistra velata dal pallio; la Vergine Martire una lunga freccia e il libro con legatura purpurea sulla

Fig. 24 — Firenze.
R. Galleria Antica e Moderna. Spinello Aretino
(Fotografia Alinari).

sinistra coperta dal manto rosso foderato d'armellino. Quantunque di forma differente degli altri due suindicati, con centina acuta, il quadro sembra appartenere a uno stesso polittico; certo è di un maestro vicinissimo a quello che dipinse le due tavole descritte. Si possono mettere a riscontro le carni tenere de' volti, gli archi alti delle sopracciglia, gli occhi con palpebre e retine cerchiate di nero, le labbra cinabrine, i biondi capelli a cordoni arricciati. Però le carni sono alquanto livide; le teste più larghe, men tonde delle altre, con la chioma non inscritta pienamente nel cerchio più interno del nimbo. In tutto poi il segno è più tondeggiante, nelle punte del naso, nell'arrotolarsi de' manti e nel disporsi a monticello sulle mani, ecc.

San Michele punta la lancia su un mostro dal corpo di coccodrillo, con la testa munita di becco adunco, gli occhi di suino, la bocca di pesce, una grand'ala di pipistrello che non si sa bene dove si attacchi. L'Arcangelo ha i gambali, i guanti, gli spallacci purpurei a graffito; l'armatura d'oro a grandi foglie gotiche; le ali di vario colore, rosse e verdi con fibre d'oro. La Santa ha una corona tutta cosparsa di gemme rosse, bianche e azzurre. In questo quadro si possono notare gl'influssi di Spinello Aretino.

Mettiamolo a confronto con la Madonna della galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 24), che ha un'evidente somiglianza col tipo di Sant'Apollonia. La Madonna Sterbini sopra descritta segna una spiccata tendenza del suo autore nell'allargamento delle forme, nell'arrotondarle, secondo lo spirito di artitta trecentesco, che a motivi convenzionali cerca di dare un po' di vita nuova, perdendo così molti pregi idealistici e senza guadagnar molto in fatto di verità, in quelle forme gotiche a schiacciato, interrotte da mosse subitanee, in quella ricerca di motivi graziosi, di giochetti con gli uccelli e co' piedini.

Il confronto con le tavole di Teddeo di Bartolo nella galleria di Perugia, ci assicura dell'attribuzione a quest'artista dei tre dipinti.

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

SENESI: SASSETTA — SANO DI PIETRO — NEROCCIO LANDI DI BARTOLOMMEO — MATTEO DI GIOVANNI — GIOVANNI DI PAOLO — BERNARDINO FUNGAI — DOMENICO BECCAFUMI.

N. 17. Sassetta.

(1392-1450).

Madonna col Bambino (fig. 25).

(Tavola a. 0.60, l. 0.45).

Questo dipinto attribuito a Lippo Memmi è certo del Sassetta, e basta il confronto con la tavola esistente nel duomo di Grosseto per persuadercene. Purtroppo ha subìto guasti e restauri; l'oro è svanito, e, per la stropicciatura, caduto, tanto da mostrare la preparazione rossa; l'azzurro ha perduto pure la intensità. Si osservi la nuca assai sviluppata, particolare delle figure del Sassetta, l'ampia volta craniale, gli occhi grossi e gravi, la bocca piccola, le carni chiare alabastrine, solite di quel maestro.

Di Giovanni di Stefano, detto il Sassetta, si trova il capolavoro nella cattedrale di Asciano: la rappresentazione ingenua e vivace della scena della *Natività* fa di quel quadro uno de' più soavi esemplari della scuola senese del Quattrocento. La vivacità dei colori dà all'avvenimento l'allegria d'una festa. Uno dei caratteri più originali dell'artista, piacevole in una scena d'insieme, non altrettanto in un'immagine isolata, è la fissità degli occhi, che dà alle figure un'attenzione forzata di curiosità placida ma continua, come se un pensiero le conquida e le assorba interamente. La Madonna della cattedrale di Grosseto e il putto che le siede sulle ginocchia hanno espressione affatto simile alla figura del quadro Sterbini, ma in questo la maggior compostezza dà maggior forza ieratica a quello sguardo grave e fisso e meglio con esso si accorda.

N. 18. Sano di Pietro.

(1404-1481).

Madonna col Bambino e Angioli (fig. 26).

(Tavola a. 0.64, l. 0.45).

Tra le opere di Sano di Pietro questa ha il pregio d'essere ben conservata, sì che coloro che amano l'umile, divoto e diligente artista troveranno qui una schietta espressione della sua anima mistica. Quattro angioli e due sante, nell'aspetto sorelle agli angioli, Caterina con la palma e un'altra Santa con un ramo d'albero fruttifero, fanno la solita corona attorno alla Madre di Dio, che poggia il capo sul Figlio adorato. I risvolti e gli ornati degli abiti e delle orlature sono d'oro, come il fondo e i nimbi: sinfonia tutta primitiva degli ori, interrotta da visi rosei con trasparenze verdi, da corone di rose bianche e rosse. Le teste sono tutte piegate lievemente sur una spalla; tutti gli occhi leggermente ingranditi, vuoti e guardanti nel vuoto; tutte le bocche dalle labbra allungate d'un rosso di rubino.

L'uguaglianza di queste forme e di questi colori con molte Madonne dell'Accademia di Siena (es. l'ancona n. 237-15), e con altre sparse nelle chiese (fig. 27 e 28) e nelle collezioni private (si veda tra le altre quella del barone Sergardi Biringucci di Siena) ci dispensano da ogni preciso raffronto.

Il valore di Sano di Pietro è stato diversamente apprezzato. S'egli ebbe buon nome nella sua città al suo tempo, subì la stessa sorte dei suoi coetanei e conterranei, cioè la dimenticanza ne' secoli posteriori. Da qualche tempo, specie per il gusto inglese che predilige i primitivi, la fama del pittore va lentamente aumentando. La sua uniformità che per tanti secoli è stata ritenuta povertà d'ingegno, accidia artistica, s'interpreta ora come unità individuale del sentimento tutto umile e divoto,

Fig. 25 — Collezione Sterbini. Sassetta.

Fig. 26 — Collezione Sterbini. Sano di Pietro.

semplice e mistico. E quella uguaglianza nella disposizione delle figure sembra piacevole, perchè meno distrae da quell'ambiente d'adorazione. Vuolsi che lo stesso sentimento che unisce quei visi stereotipati di una serenità vuota fosse espresso nelle bambine senesi, durante il « buon governo ». Tale mutamento di giudizio su Sano di Pietro è certo dovuto alla abitudine di osservare le manifestazioni artistiche sotto l'aspetto

Fig. 27 — Siena, Conservatorio femminile. Sano di Pietro (Fotografia Alinari).

storico, piuttosto che attraverso i proprî gusti. È parso che a Siena l'arte del Quattrocento non sapesse se non continuare le tradizioni, imitare le forme trecentesche adattandole in qualche modo, ristrettamente, ai tempi nuovi. E così Sano di Pietro dipingeva una testa di Madonna dopo un'altra, e angioli e santi con una produttività quasi incredibile, sempre con diligenza grande, in atti stereotipati, con occhi, bocca, naso, mani, colori, gli stessi, gli stessi! Sano disse e ripetè in sua vita una parola sola: divo-

zione. Per questo egli differisce da' suoi contemporanei, e le sue pitture attraggono anche se chiuse in un circolo fatato, anche se stampate monoto-

Fig. 28 — Siena, San Bernardino. Sano di Pietro
(Fotografia Alinari).

namente. Egli dètte finezze di orafo ne' graffiti delle sue tavole e smalti alle vesti delle sue Madonne, infine, prodigò loro quanto di meglio aveva la sua tavolozza.

N. 19. Neroccio Landi di Bartolommeo.

(1447-1500).

La Madonna col Bambino e due Angioli (fig. 29).

(Tavola a. 0.58, l. 0.38).

La Madonna allatta il Bambino ignudo seduto sopra un parapetto, ed ha ai lati due angioli oranti. Le carni sono liscie, come piallate; gli occhi regolari un po' scavati nel legno, i capelli simmetrici regolarmente arricciati;

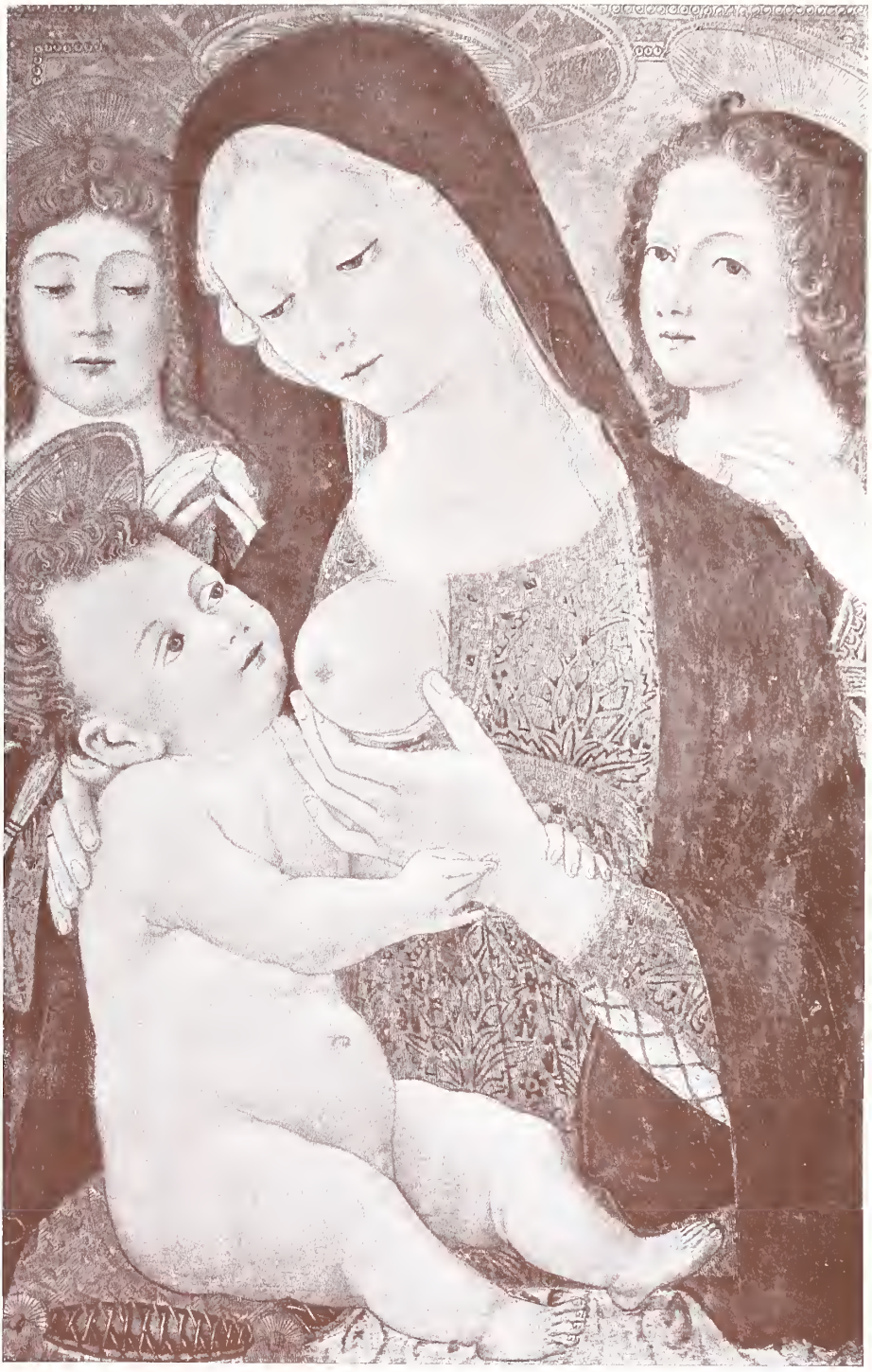

Fig. 29 — Collezione Sterbini. Neroccio Landi di Bartolommeo.

Fig. 30 — Collezione Sterbini. Matteo di Giovanni.

argentine luci cadono sul drappo bianco scendente sulla fronte della Vergine; cosparsi di gemme i graffiti nel cuscino, nella veste della Madonna, nell'oro del fondo. Tali le caratteristiche di questa pittura, semplice, segnata con regole ben determinate, quasi invariabili, ma piacevole per la ricchezza decorativa speciale a Neroccio Landi di Bartolommeo, e per lo spirito elevato e tradizionale nel Quattrocento senese.

La individualità di Neroccio traspare dalla grazia che nel sorriso mesce la malizia. Quest'espressione, quantunque puerile, dà vivacità nuova alla tradizione senese uniforme. Si osservi, ad esempio, come gli occhi del Bambino guardino il volto materno contenti per la pappa offertagli, ma quasi che gli si volesse fare uno scherzo piacevole. I due angioli ai lati, nonostante le loro mani giunte, hanno perduto ogni espressione religiosa, l'uno per distrarsi, l'altro per osservare l'azione della Madonna. Tale carattere si rende più chiaro nel quadro dell'Accademia di Siena (n. 282-19), anch'esso opera di Neroccio, e forse di tempo anteriore. Le varie mosse degli angeli scuotono il giogo dell'uniformità con gli scherzi vivaci, e rendono più festoso e grato l'elemento decorativo abbondante sempre ne' suoi quadri.

Com'è noto, Neroccio, seguace di Lorenzo di Pietro Vecchietta, tenne qualche tempo bottega insieme con Francesco di Giorgio. Entrambi sono caratteristici per il biancore luminoso sparso sul viso delle figure, e che ne accresce il risalto. Nella Madonna Sterbini la luminosità è minore, sebbene ve ne sia traccia nella fronte della Madonna. Per tal segno si può datare il quadro al 1475 circa, anno in cui Neroccio e Francesco sciolsero la società loro.

N. 20. Matteo di Giovanni.

(1430-1495).

Madonna col Bambino, due Santi e due Angioli (fig. 30).

(Tavola a. 0.56, l. 0.41).

Sopra il fondo d'oro, che lascia qua e là trasparire il bolo della preparazione, s'aggruppano serrate le figure: nel primo piano, a busto intero la Madonna tra due santi; sopra, due teste di angioli guardano in giù. Sono questi caratteristici per Matteo sì nelle guance grosse, sì nel collo

grasso in cui le carni formano pieghe profonde. Uno dei santi, Sebastiano, magro, sofferente per le molteplici frecce, ha i capelli lunghi e ricciuti, luci improvvise sulle sporgenze del viso, il naso leggermente schiacciato, e altre particolarità abituali di Matteo che dà a' suoi tipi un carattere di

Fig. 31 — Siena, Proprietà de' fratelli Palmieri Nuti.
Matteo di Giovanni (Fotografia Alinari).

mascherette. La Madonna, sempre allungata, ha la fronte sporgente; e più ancora l'ha il Bambino, in cui anzi forma uno sviluppo craniale enorme.

La tradizione trecentesca, tanto mantenuta negli altri pittori senesi del Quattrocento, è qui scemata anche più che in altre opere di Matteo, causa un certo influsso fiorentino che si scorge nella Madonna e nel San Sebastiano. Convien dunque ammettere che il quadro sia del tempo avanzato dell'artista, quando appunto cominciava a sentire questi influssi fiorentini.

E pel suo stile che a Firenze si rimodernò, Matteo di Giovanni è considerato come il maggior pittore del Quattrocento senese. Anche al suo tempo fu molto stimato, e cantato da poeti, come si legge in un codice della biblioteca Chigi (M. V. 102). La sua ricerca del nuovo lo fa essere

Fig. 32 — Siena, Accademia. Matteo di Giovanni
(Fotografia Alinari).

uno de' meno senesi tra i pittori conterranei. E il quadro Sterbini, oltre l'artistica, ha grande importanza storica per la tendenza rinnovellatrice di Matteo.

La tavola che riproduciamo a riscontro, appartenente a una collezione privata di Siena (fig. 31), dà la giusta misura del modo d'intendere tale influsso. La tradizione artistica senese s'era così immedesimata nello spirito di Matteo, che quasi non poteva nè sapeva abbandonare i tipi prediletti, appresi a delineare dai maestri senesi, e quindi si limitava a

una ricerca di maggior risalto, a un tentativo debole di verismo, come nel San Sebastiano. Non mutava lo sproporzionato cranio del Bambino, ma lo faceva, se non altro, più largo; la Madonna non perdeva il suo atteggiamento, ma il moto della testa in avanti diveniva più naturale, meglio si giungevano le mani della Madre e del figlio, meglio si disegnava disteso il corpo del Bambino. Un altro quadro, dell'Accademia di Siena (fig. 32), ci mostra il maestro più vicino a Neroccio, più primitivo; ma in esso ancora il Bambino già tiene la conformazione elevata del cranio, quale è in questo quadro.

La tavoletta Sterbini s'avvicina maggiormente pel fare alla Madonna di Santa Eugenia (Siena), ma anche di essa è più viva e forte, mostrando tanta ricerca da metterla più su di molte conformi pitture religiose di Siena.

N. 21. Giovanni di Paolo.

(1403 circa-1482).

La Crocefissione (fig. 33).

(Tavola a. 0.42, l. 0.30).

Sul fondo d'oro mantenuto dai Senesi nel Quattrocento, sorgono montagne simmetriche che chiudono la scena. Nel morto Cristo sporgono le costole, e si raggrinzano i muscoli del volto, i lineamenti segnati con finezza e diligenza di miniatore. Verdi con luci giallo-rossiccie sono le carni non solo della salma crocifissa, ma anche quelle dei santi attorno. Benchè la tecnica sia arcaica, l'iconografia è del tutto individuale. Abbracciato ai piedi della croce, San Francesco nimbato guarda in alto attonito. Più innanzi, San Giovanni, ammantato di rosso, prega in ginocchio, e nel suo viso è una gentile espressione d'afflizione fanciullesca. Vicino, diritta, la Vergine nimbata, avvolta in manto verde, impone su lui le mani in atto di protezione e d'affetto. In tutte le figure è costante quella innocenza fanciullesca di artista primitivo che non sa esprimere il dolore e non la vecchiaia.

Pig. 33 — Collezione Sterbini. Giovanni di Paolo.

A Roma sono altre opere di Giovanni di Paolo, e della sua attività nel periodo medio, quando non rideva più, come scrive il Toesca, la vivacità coloristica de' primi lavori, e mancavano le esagerate contorsioni stilizzate dell'ultimo tempo, in cui appunto l'artista volle esprimere vecchiezza e dolore. Questa *Crocefissione* può collegarsi con l'*Annunciazione*

Fig. 34 — Roma, Museo Cristiano. Giovanni di Paolo.

del 1445 della Biblioteca Vaticana, dipinta su una tavoletta della Bicherna (fig. 34). In quel periodo Giovanni di Paolo usava due tipi muliebri: uno dalla faccia allungata ed umile, coperta di fresche velature, con bocca e occhi minuscoli; l'altro col viso allargato, con gli occhi sporgenti e la bocca tumida. A questo secondo tipo si attenne in questa *Crocefissione*.

N. 22. Bernardino Fungai.

(1416 circa-1516).

La Incoronazione (fig. 35).

(Tavola a. 0.75, l. 0.68).

Sopra le nubi, il Cristo corona la Vergine; di qua e di là dal gruppo, angioli e santi; nel piano, San Giovanni Battista a sinistra, San Giro-

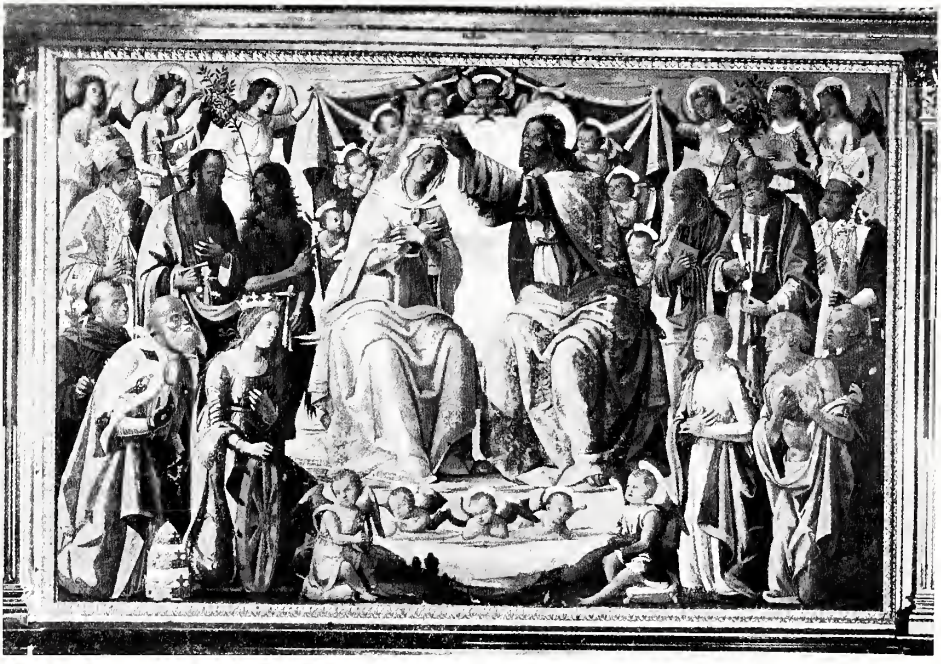

Fig. 37 — Siena, Chiesa dei Servi. Bernardino Fungai
(Fotografia Alinari).

lamo a destra, un angelo musicante nel mezzo. La Madonna e il Redentore poggiano i piedi sopra una predella formata da teste di cherubini che escono dalle nubi come da onde marine, o meglio come da bianchi polipai. Il piano luminoso stacca sull'azzurro del cielo; le parti in ombra sono chiare e lucenti. San Giovanni Battista, con un ginocchio a terra, addi-

Fig. 35 — Collezione Sterbini. Bernardino Fungai.

Fig. 36 — Firenze, Galleria Antica e Moderna. Giacomo Pacchiarotto (Fotografia Alinari).

tante la sua croce; San Girolamo, come un anacoreta; Sant'Onofrio e San Glacione: San Girolamo con capelli cinerei e un serto di foglie che gli cinge i fianchi sta tra due leoni.

Il quadro era attribuito a Giacomo Pacchiarotto, che non è mai stato tanto antiquato, benchè scolaro dell'antiquato Bernardino Fungai, e poco

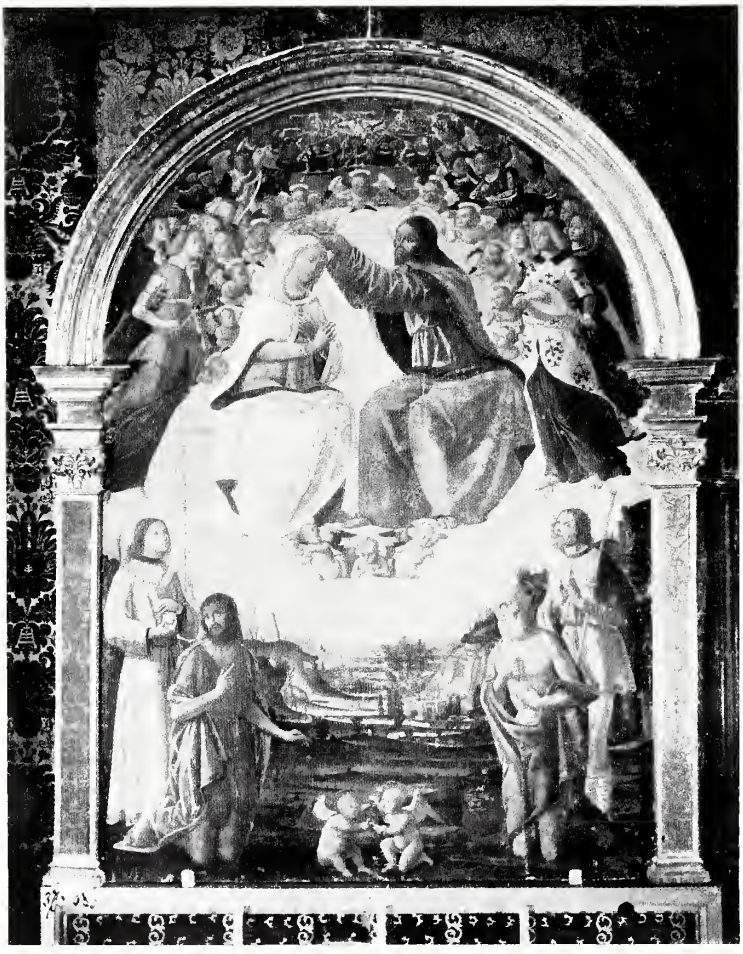

Fig. 38 — Siena, Madonna di Fontegiusta. Bernardino Fungai (Fotografia Alinari).

mantenne della semplicità, dell'arcaica piacevolezza degli antichi maestri senesi. Se appartenesse a Giacomo Pacchiarotto, dovremo dire che il dipinto ci attesta la forma ingenua e primitiva del maestro, prima che, scacciato dalla patria, sentisse il potente influsso della civiltà fiorentina. Nel tempo tardo di sua vita l'arte si migliorò, ma perdette la originalità,

che a malgrado delle durezze, delle inesperienze lascia apparire l'uomo d'ingegno, il quale nel cozzo delle fazioni trovava tempo di eseguire immagini pie, sulle tracce della tradizione dell'arte patria. Confrontando il quadro Sterbini con quello della galleria antica e moderna in Firenze (fig. 36), si vedrà come il Pacchierotto appena serbi qualche simiglianza con le opere del suo maestro, nell'aspetto della Vergine e nei Santi con lunga barba.

Ben maggiori e stretti sono i rapporti della *Incoronazione* della raccolta Sterbini con due altre composizioni dello stesso soggetto, eseguite da Bernardino Fungai, una per la chiesa dei Servi (fig. 37), l'altra per la Madonna di Fonte Giusta a Siena (fig. 38), tanto da non lasciar dubbio alcuno sulla paternità del nostro dipinto. Le riproduzioni di quelle due ancone d'altare bastano alla dimostrazione.

N. 23. Domenico Beccafumi.

(1486-1551).

Martirio di due Santi (fig. 39).

(Tavola a. 1.00, l. 0.58).

Alla destra, sopra un palco, tra piedritti, appesi e legati stanno due santi martiri, forse Piergentino e Crescentino; dietro, e in basso, dei manigoldi; di fronte l'Imperatore, emana ordini tutto agitato, contorto sul trono, a pie' del quale si avanzano parecchi cavalieri. Tra il palco e il trono, come sopra a flutti, s'aderge la statua della *Vittoria*, che ha la lupa con Romolo e Remo presso il piedistallo. Su questo la scritta: S. P. Q. R.; e dietro ad esso, come sulle acque di una fiumana, colonne onorarie, obelischi, circhi, un ponte sul Tevere e una fortezza. Nel primo piano, sino alla base del trono e sino ai puntelli del palco ferale, spettatori disposti come su una scalea, con vesti ricche di colore, gialle nelle parti in luce, tinte di rosso che paion macchie sanguigne, e di viola carico. Il fondo di luce giallo-verde o giallo sulfureo, si fa roseo verso l'alto, dà riflessi giallastri anche alle chiome degli alberi, e illumina la scena

dove si movono come ombre strane i fedeli, i sacerdoti, i filosofi e i cavalieri in armi, uno su cavallo che sembra pure d'acciaio.

Il quadro è del tempo in cui il maestro, si approssimava alle forme del Bacchiacca.

Com'è noto, Domenico Mecherino, detto Beccafumi, è uno dei molti maestri eclettici del Cinquecento. Dagli Umbri, da Raffaello, Michelangelo, Bacchiacca e Sodoma, egli seppe assimilare forme con una certa facilità, così da farsi una maniera originale eterogenea costantemente seguita durante la sua vita pittorica, con quella speditezza di facilone che rovinò tante volte le forme artistiche del Cinquecento, in particolare quelle del Beccafumi. Però quando, come per i cartoni del pavimento del duomo di Siena, rivolse lo studio sopratutto a singole figure, rimase molto meno piacevole di quando abbozzò scene da impressionista, dove la fantasia vivace della concezione fa dimenticare le sue esagerazioni e volgarità. Aggiungasi che il colore dalla gamma strana, malata, mentre è fastidioso per una delle comuni scene sacre, s'adatta per la sua originalità alla stranezza concettuale del Beccafumi. Il quadro Sterbini in cui il martirio di due santi è il pretesto per fantastici aggruppamenti e sbattimenti di luci colorate improvvise, può interessare come caso fisiologico della immaginazione pittorica.

Fig. 39 — Collezione Sterbini. Domenico Beccafumi.

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

FIORENTINI: MAESTRO DEL PRINCIPIO DEL SECOLO — SEGUACE DI PESELLO — FRA DIAMANTE — SCOLARO DI FILIPPINO LIPPI — BASTIANO MAINARDI — LORENZO DI CREDI — SCOLARO DI LORENZO DI CREDI — FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACHIACCA — GIAN ANTONIO SOGLIANI.

N. 24. Scuola fiorentina.

(PRINCIPIO DEL SECOLO XV).

La Madonna col Bambino (fig. 40).

(Tavola a. 0.90, l. 0.48).

La tavola centinata a fondo d'oro presenta la lunga ed esile figura della Madonna seduta sul terreno, avvolta nel gran manto azzurro, sotto cui appare la tunica di vivacissimo rosso. Ritto sulle sue ginocchia, il Bambino, si afferra con una manina al velo bianco di lei e con l'altra cerca il seno materno. Egli ha coperto in parte d'un drappo rosso il corpicciuolo mal costrutto; la Madonna ha la testa piccola, il corpo enormemente lungo e grande; le dita lunghe e sottili, lumeggiate di bianco, si arcuano elegantemente; il colore dei visi, dei manti e dei capelli è come abbronzato. Sono queste tante tracce della primitività del pittore; ma il verismo fiorente della testa del Bambino rotondetta, con i capelli corti e ricciuti, avvivati da piccole luci, mentr'ei si volge alla madre e la guarda negli occhi; e più ancora la mossa affettuosa e aggraziata della Madonna china sulla fronte del figlio, indicano il pittore come progredito nel Quattrocento. La lunghezza della figura che si contorce leziosamente, ci fa vedere nel dolce e primitivo artista un precursore delle forme botticelliane. Fu Andrea di Giusto? L'*Assunta*, nei magazzini di Firenze (anno 1437), e gli affreschi della cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato forniscono alcuni riscontri con la tavoletta.

N. 25. Pesello (Seguace di).

(PRINCIPIO DEL SECOLO XV).

Frammento delle istorie di San Francesco d'Assisi (fig. 41).

(Tavola a. 0.25, l. 0.15).

La predella, ora al Museo Fabre a Montpellier, che il Vasari attribuisce a Pesello, lascia ben poco definito il carattere del maestro, da cui si fa ora derivare la gran corrente dell'arte popolare fiorentina, tanto attraente per la ingenuità dei pregi e dei difetti, per la riproduzione dei costumi contemporanei, per la vivacità e la freschezza coloristica. Accettiamo anche noi, in attesa d'uno studio più analitico, le cognizioni comuni, e assegniamo a un seguace di Pesello il piccolo frammento delle istorie di San Francesco d'Assisi, esistente nella collezione Sterbini, abbozzo affrettato d'un maestro valente, come vedrà chiunque guardi la mossa slanciata di Bernardone, padre di Francesco; e il tentativo artistico genuino per rendere la vita, il movimento e l'espressione. Gli sbattimenti di luce non sempre giusti, la determinazione delle ombre per il risalto de' lineamenti, ci dicono come al principio del Quattrocento si preparasse la riproduzione della verità della vita. Fiorentino del principio del Quatrotcento è il costume; le colonnine sottili, ancor gotiche, sono comuni ai pittori del Trecento, e si trovano talvolta nel secolo successivo, ma su di esse qui non s'impostano più gli archi ogivali. La lunghezza esile delle figure differenzia in modo speciale il nostro maestro da Pesello, che ha proporzioni corte. Ciò fa supporre una grande primitività nel nostro pittore, non ancora liberato dalle formule che allungavan le figure nei tardi trecenteschi.

La scena rappresenta Francesco che, spoglio delle sue vesti, sta per essere coperto dal paludamento del vescovo, mentre il padre alza la destra minaccioso come a percuotere. Prelati in varî costumi assistono Francesco al primo abbandono della vita mondana. La rappresentazione ha la vivacità d'una scena accaduta innanzi al protiro d'una chiesa. Qui sta l'originalità dell'artista e il suo pregio.

Fig. 40 — Collezione Sterbini. Maestro del principio del Quattrocento.

Fig. 41 — Collezione Sterbini. Seguace di Pesello.

Un confronto suggestivo potranno fare i lettori tra questo abbozzo e una formella di tavola attribuita a Giotto, nella Galleria antica e moderna di Firenze (fig. 42), opera certo d'un trecentista imitatore di Giotto. Ambedue rappresentano lo stesso soggetto, ma con grandi differenze di

Fig. 42 — Firenze, Galleria Antica e Moderna. Scuola di Giotto (Fotografia Alinari).

spirito informatore. Il fondo piatto non si unisce alla rappresentazione, per mancanza di scienza prospettica, nel quadretto trecentesco; il movimento delle figure è ancora trattenuto da desiderio di nobile compostezza, così che il giovane santo, indifferente alle minacce, alza le mani al cielo; e solo ne' due fanciulli del primo piano, gli antichi amici di Francesco, si

restringe l'azione volgare del dispetto e della contumelia. Nel quattrocentista invece non è ritegno di compostezza: Bernardone, padre di Francesco, si scaglia minaccioso contro il figlio che si ritrae spaventato, senza pensare proprio in quel momento a levar le mani al cielo. Si ritrae a riparo nel protiro della chiesa, vicino agli alberi e alle case, donde sono usciti curiosi spettatori, varî ne' costumi, gli amici prudenti di Bernardone.

Chi pensa che l'arte consista nell'espressione genuina della vita umana ne' più lievi particolari delle sue manifestazioni, anzichè nella dichiarazione ideologica ed anche un po' retorica d'un avvenimento, non potrà a meno di assaporare il grazioso e affrettato abbozzo.

N. 26. Fra' Diamante (?)

(1430 CIRCA, † 1492 ?).

Ritratto di Camaldolese (fig. 43).

(Tavola a. 0.52, l. 0.36).

Sul fondo azzurrastro spicca il frate a mezzo busto con la gran cappa bianco-gialliccia e il cappuccio riverso sulle spalle, con ombre nell'interno così profonde che ne segnano gli orli in contorni nettissimi. La testa grossa e grassa, dai lineamenti affilati, ha una calotta nera che lascia apparire poche ciocche di capelli corti e nerastri, tirati rigidamente diritti e paralleli. Egli apre molto gli occhi come per fissar bene cosa o persona di cui si meravigli e alquanto s'inquieti. Le grosse sclerotiche gonfiano un po' le palpebre e spingono in fuori le pupille penetranti, formate da tanti tratteggini o raggi in circolo rossi e giallastri, entro i quali risalta fortemente il punto nero dell'iride. Il naso affilato termina in narici anch'esse segnate nettamente negli orli; le labbra leggermente rosee si abbassano ai lati; il mento ha una fossetta nel mezzo. Sul petto il manto chiaro s'apre per lasciar vedere la mano sinistra dalle nocche in risalto e dal corto pollice che sporge tenendo un libro rosso dai fermagli d'oro.

Fig. 43 — Collezione Sterbini. Fra' Diamante (?).

Il quadro recava il nome di Cosimo Rosselli, ma i caratteri dell'arte di Filippo Lippi, evidenti in fra' Diamante, si riscontrano qui nella struttura della testa del monaco.

Non ancora è stata ben chiarita l'opera di fra' Diamante nella Cappella Sistina, e in generale resta ancora nel buio la figura dell'assistente e seguace di fra' Filippo, che pure ebbe tanta parte negli affreschi del duomo di Spoleto. Lo Steinmann gli attribuisce alcuni ritratti di papi, ma uno solo, San Zefferino (fig. 44), potrebbe essergli ascritto per le carni arcaicamente liscie, la bocca leggermente inclinata agli angoli, i netti contorni rotondeggianti, la fronte sporgente. Un altro santo, Callisto (fig. 45), attribuito a Cosimo Rosselli, tiene più di fra' Diamante, come dimostrano la grossa fronte con sottili rughe e le palpebre gonfie simili a quelle del monaco della collezione Sterbini.

N. 27 e 28. Scuola di Filippino Lippi.

(FINE DEL SECOLO XV).

San Giuliano che uccide i genitori - Martirio di Santa Caterina (fig. 46).

(Tavola a. 0.34, l. 0.47).

San Nicolò di Bari che fa l'elemosina - Altro Santo che parla dall'altare (fig. 47).

(Tavola a. 0.33, l. 0.48).

Le due tavole formavano assieme una predella; e ciascuna rappresenta due fatti della vita di santi diversi; il che si spiega pensando che nel quadro sovrastante fossero varie figure di santi, a ognuna delle quali corrispondesse uno scompartimento della predella come tante volte fu usato dagli artisti del Rinascimento. Le rappresentazioni sono divise da una colonna tortile, che il pittore sentì il bisogno di dipingere per supplire ai rilievi in legno che più anticamente separavano gli scompartimenti

Fig. 44 — Roma, Cappella Sistina. Fra' Diamante
(Fotografia Anderson).

Fig. 45 — Roma, Cappella Sistina. Fra' Diamante
(Fotografia Anderson).

delle predelle. E questa delle colonnine è una delle pecche più appariscenti dell'artista, che per la poca fantasia non ha saputo come adattarle, e le ha poste isolate presso edificî che non l'accompagnano nè per forma nè per colore.

In una delle due tavole a sinistra, San Giuliano uccide i propri genitori. Un interno semplice, plumbeo, quadrato, dalle pareti unicamente decorate di drappi bianchi pieghettati, e quasi affatto occupato dal largo letto ove dormono i due vecchi, dalle cui gole la spada del figlio fa scorrere larghi fiotti di sangue. Il santo è in atto di finire il padre, mentre un'ancella entra spaventata portando una coppa in testa. Il rosso delle coltri e il rosa delle vesti dell'ancella ravvivano l'oscuro ambiente. A destra della stessa tavoletta è il martirio di Santa Caterina. La Santa prega fra le due ruote giranti che al momento di penetrare coi denti nelle carni della martire si spezzano e rimbalzano uccidendo i carnefici, uno dei quali è rappresentato già morto. Un angelo scende dal cielo con la spada sguainata: egli ha operato il miracolo, prima ancora di giungere alla ruota. L'Imperatore scettrato e incoronato si meraviglia, si adira, e allunga un dito quasi ad imporsi alla ruota. Due vecchi sapienti pagani ai lati di lui calmi sogguardano. Chiude la scena un muraglione basso merlato che lascia apparire nel fondo una aperta verde campagna.

Nell'altra tavoletta a sinistra, un sacerdote all'altare volgesi tutto sorpreso nel vedere un fossore che con una cesta sulla spalla sembra cadere nella fossa aperta dinanzi; mentre i devoti guardano con attenzione alla sorpresa del sacerdote. Accanto, San Nicolò di Bari porge a un capitano inginocchiato le palle d'oro come ricompensa delle fatiche sofferte.

Il pieghettamento vario e tormentato delle vesti, il predominio dei colori verdastri anche nelle carni; l'azzurognolo dei capelli ondulati tortuosamente, come arricciati e lumeggiati a puntini bianchi, — tutto caratterizza l'autore della predella come scolaro di Filippino Lippi.

La forza barocca e contorta di Filippino perde la sua potenza tragica nel discepolo, il quale ne semplifica ogni tratto, ed appiana grossamente, debolmente ogni piano. Inspirandosi al maestro, approfondisce le pieghe delle vesti dalle ombre forti, dà alle figure movimenti di ansia drammatica, ma per la sommarietà di ogni assimilazione si ferma a due o tre tipi che ha imparato, e quelli adatta e ripete nelle varie scene. La riproduzione dell'*Adorazione* degli Uffizî (fig. 48) e del *Martirio di San Giovanni* a Santa Maria Novella (fig. 49), splendide opere di Filippino Lippi, dànno il modo di vedere tratti dal maestro, come in un'impressione sbiadita, i tipi della predella Sterbini. L'Imperatore di Filippino e il

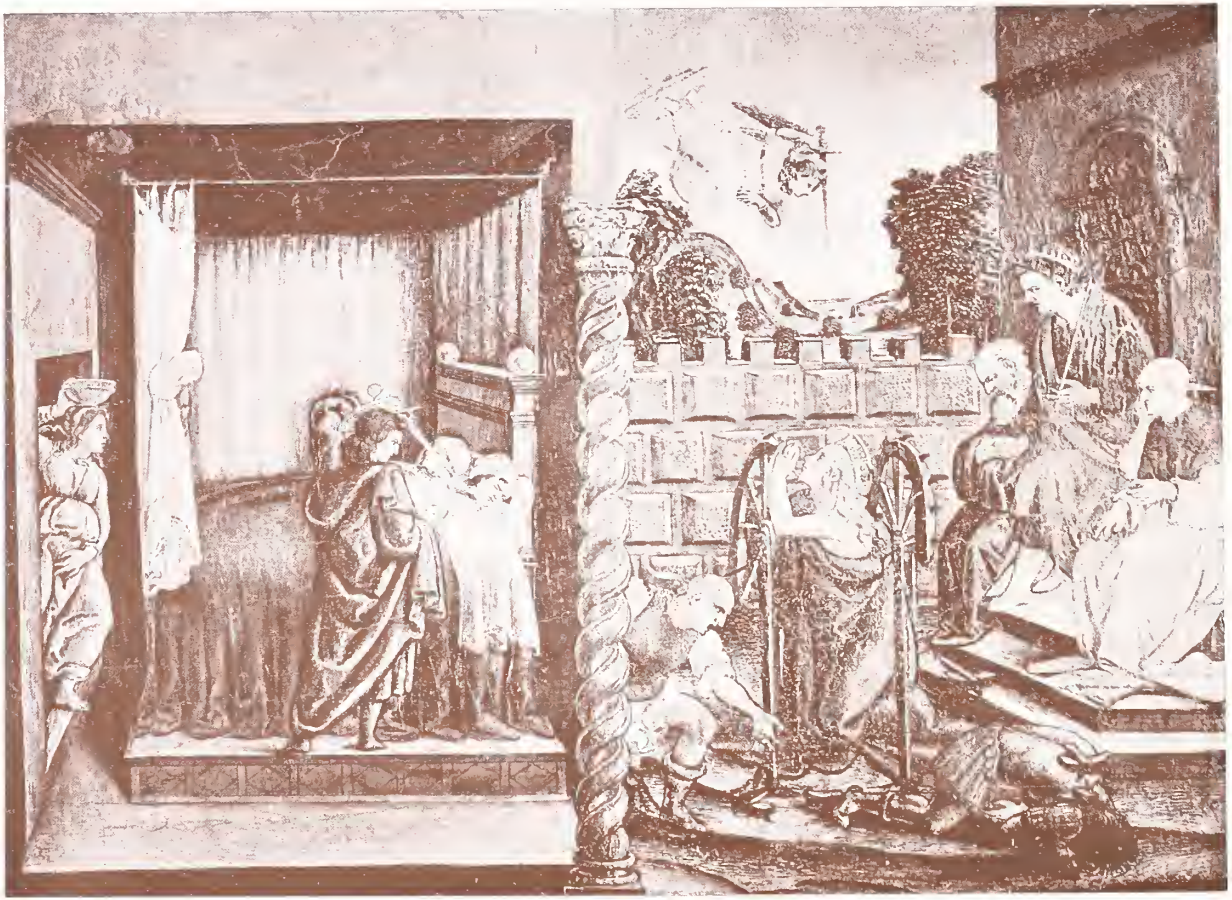

Fig. 46 — Collezione Sterbini. Scuola di Filippino Lippi.

Fig. 47 — Collezione Sterbini. Scuola di Filippino Lippi.

San Giuliano, il San Giovanni e il sacerdote all'altare, per non dire d'altri dimostrano ciò sufficientemente.

Per altro in esse si nota qualche riscontro con le opere di Piero di Cosimo: ad esempio, il tipo dell'ancella che entra nella stanza dove San Giuliano uccide i genitori, e il capitano che riceve l'oro da San Nicolò di

Fig. 48 — Firenze, Uffizi. Filippino Lippi
(Fotografia Alinari).

Bari, trovano rassomiglianze coi tipi di Piero di Cosimo. Ma tutto è reso più calligrafico e adattato al manierismo imparato da Filippino.

Non molta l'aria con cui si cerchia la scena, non grande la profondità dello spazio! Le figure sono spesso ridotte a pochi tipi fissati con-

venzionalmente; ma in tutto è quello spirito schietto fiorentino, quella spontaneità, quella semplicità di movimento e di espressione che forma

Fig. 49 — Firenze, Santa Maria Novella. Filippino Lippi
(Fotografia Alinari).

una delle maggiori glorie dell'arte quattrocentesca. Solo quando si troverà il gran quadro cui questa predella era adibita, solo allora sarà facile il determinarne la paternità.

N. 29. Bastiano Mainardi.

(..... † 1513).

Madonna col Bambino e Santi (fig. 50).

(Tavola a. 1.05, l. 0.79).

Siede entro la nicchia del trono la Vergine col Bambino, e sei santi disposti di qua e di là dal gruppo fanno corona: San Domenico, Santa Rosa e San Girolamo, a destra; San Giovan Battista, un Santo cavaliere e un Santo vescovo, a sinistra. Il Santo cavaliere offre una ghirlanda di rose bianche e rosse al Bambino, mentre, a riscontro, Santa Rosa si

Fig. 50 — Collezione Sterbini. Bastiano Mainardi.

appresta a offrire un'altra simile ghirlandetta, e rose bianche e rosse si stendono a destra e a sinistra del trono formando siepe. Son rose stilizzate, con molte foglie come giorgine, con nel calice granelli d'oro come pistilli. Tutte le figure hanno tonda la volta craniale, convessa la fronte,

Fig. 51 — Firenze, Uffizi. Bastiano Mainardi
(Fotografia Alinari).

sviluppati e tondeggianti gli zigomi, la bocca stretta come imbronciata, gli occhi fissi, i capelli a lumeggiature, le mani strette ai polsi. Nel basso è la leggenda:

Pulcra . es . et decora . filia Jerusalem terribilis . ut castrorum . acies ordinata.

Bastiano Mainardi fu collega, ligio seguace di Domenico Ghirlandaio, e anche parente poichè ne sposò la sorella Alessandra. Morì nel 1513,

probabilmente in età non inoltrata. Nell'imitare le forme del suo maestro, Bastiano impoverisce tutto; eppure qualche sprazzo della piacevolezza ghirlandaiesca scende anche su lui; infatti i santi suoi, insieme con la bigotteria mancante di vita, esprimono un certo verismo e forza di carattere. Minuta esecuzione del particolare, decorazione accurata: ecco i suoi pregi. Nella Madonna Sterbini la serra di variopinte rose campestri è gradevole sfondo alle figure.

La forma di queste è molto inspirata al Ghirlandaio; ma il disegno è men fermo, e meno consistenti le carni; il rotondeggiamento delle linee viene ad un tratto a mancare per le improvvise angolosità. I visi si affilano, le pieghe si sminuzzano e divengono cannelloni, girando meno logicamente.

Il confronto della Madonna Sterbini con i tre santi del Mainardi agli Uffizî (fig. 51) dimostra l'identità del maestro. San Girolamo nel primo, San Pietro nel secondo, hanno lo stesso tipo; meno forte e anche meno volgare il San Girolamo.

La raffinatezza della mossa e del segno supplisce la mancanza d'aria e di spazio. A Firenze, mentre i grandi iniziavano un'era nuova, i minori studiavano diligentemente.

N. 30. Lorenzo di Credi.

(1459-1537).

Ascensione di Santa Maddalena Egiziaca (fig. 52).

(Tavola a. 0.51, l. 0.38).

Lorenzo di Credi appartiene a quella generazione felice che in Firenze coronò le idealità artistiche medioevali, e vi appartiene come rappresentante degli sforzi scultorî del Pollaiuolo e del Verrocchio applicati al misticismo nuovo predicato dal Savonarola. Caratteristico per lo sforzo di adattamento appare il quadretto Sterbini, a chi voglia confrontarlo con l'altro dello stesso soggetto (fig. 53) dipinto da Piero del Pollaiuolo

Fig. 52 — Collezione Sterbini. Lorenzo di Credi.

Fig. 53 — Staggia (Siena), Chiesa. Piero Pollaiuolo.

a Staggia (Siena).[1] La velatura di *piagnone* sovrapposta a tutte le forme metalliche, o almeno con numerosi residui metallici, dà necessariamente alle figure di Lorenzo di Credi un contrasto fra la dolcezza dello scopo e la durezza dei mezzi.

Lo spirito di Lorenzo, sempre differente da quello di Piero, si trovò in assoluta opposizione trattando lo stesso soggetto; così che, mentre questi metteva un fondo di palude e di rocce durissime, quegli dipingeva con colori ben distillati una serie di montagnole verdastre, e nel centro poneva una roccia, ma dagli angoli smussati, dai toni di verde leggermente arrossati per indicarne le sporgenze. E sovra essa pose in piedi la profumata olla di Maddalena, confondendo così l'Egiziaca con la più antica Maddalena, e dando prova di quella piccineria aggraziata di concezione artistica, che piace tanto nei così detti preraffaelliti. Nel salire al cielo la Maddalena abbandona l'olla del gaudio odoroso terreno, per ricevere da un angelo il calice e l'ostia, i gaudî celesti. L'angelo scende stando sopra un cerchio dorato e listato d'azzurro che indica il cielo, e porta il calice su una lunga benda svolazzante, che pare imitata dal Pollaiuolo con un raddolcimento leggiero nelle pieghe poco profonde. La Maddalena è inginocchiata sopra piccoli comuletti di nubi azzurre, scure se si tien conto che il cielo è di limpidissimo verde. I quattro angeli che sorreggono la Santa due pei fianchi, due per le ginocchia, poggiano anch'essi i piedi sopra microscopiche nubi, e piegano spesso la testa con la smorfia de' piagnoni, o volgendo gli occhi modestamente in basso o guardando compassionevolmente la santa, come per incitarla a salire. Non sono i giovani belli e arditi di Piero! E i lunghi capelli della Santa, vecchia, un po' duri le coprono il corpo e lasciano qua e là apparire la carne. Il suo viso è il massimo sforzo veristico che il buon Lorenzo abbia osato fare. Nell'abbassamento delle guancie, nelle larghe occhiaie è caratterizzata la vecchia forte che ha sofferto; non però la macerata dalle vigilie raffigurata nel quadro di Staggia.

L'attribuzione a Lorenzo credo sia giustificata anche dalla riproduzione troppo evidente perchè abbisogni di dimostrazione: basterà accennare alla limpidezza trasparente delle tinte, alla chiarezza delle carni, ai residui metallici nei contorni degli occhi soprattutto e dei capelli, alle pieghe come scavate in istoffe imbottite. Per meglio convincere dell'attribuzione, poniamo a riscontro un'altra opera di Lorenzo, esposta a Düsseldorf nel 1904 dal negoziante Steinmeyer di Colonia (fig. 54). L'anima che informa le

[1] Berenson in *Rassegna d'arte*, 1905, f. 1.

due pitture è la stessa, la stessa dolcezza di piagnone, la stessa delicatezza di linee contrastanti con il barocchismo de' drappeggiamenti. Nel quadro di Düsseldorf è maggiore il plastico risalto, la valentia del pittore provetto; nel quadro Sterbini maggiore la diligenza del pittore giovanile.

Fig. 54 — Düsseldorf, Esposizione 1904. Lorenzo di Credi.

La mancanza di grassezza esagerata e l'abbondanza dei già accennati contorni metallici fanno supporre invero si tratti qui del primo tempo dell'attività di Lorenzo, quando più vivi erano in lui il contrasto fra i metodi del Pollaiuolo e del Verrocchio, e il sentimento invasore dei principî di Savonarola.

N. 31. Lorenzo di Credi (Scuola di).

(PRINCIPIO DEL SECOLO XVI).

Madonna col Bambino (fig. 55).

(Tavola tonda, diam. 0,84).

Qui si ritrovano le forme di Lorenzo, come bruciate da un ferro rovente nelle ombre; qui si ha la sua diligenza nell'esecuzione dei fiorellini dai petali trasparenti; qui si riconosce lo studio del maestro nel San Giovannino dalla fronte alta, enorme, e si rivedono i piegoni de' manti di Lorenzo soppannati nel manto della Vergine, che tiene il Bambino con le gambe a cavalcioni, nel modo consueto al pittore. Tuttavia vi sono differenze notevoli dai modelli del maestro: le mani hanno le dita con unghie brevissime; i nasi sono alquanto schiacciati, tondi in punta; le sopracciglia, appena segnate; le carni, con scuri contorni; le labbra, come petali di rosa; i capelli, metallici; il nimbo, a filamenti d'oro. La costruzione delle figure non mostra l'architettura interiore, il sostegno delle ossa; e quel modo di far le ombre bruciate dà un aspetto legnoso ad alcuni particolari, per esempio, alle ali dell'angiolo. Il piano è a strati rotti perpendicolarmente, nel fondo è un lago solcato da ondine bianche, e si vede un albero dal fusto diritto con foglie tonde come palmette, con lumeggiature bianche intorno, e i monti crestuti nel lontano. In generale la geometrizzazione del paese è qui come in Lorenzo; ma v'è in particolare una gamma coloristica più forte. Vedasi la colorazione della figura della Vergine dalla tunica di intenso azzurro, dal manto verde coi risvolti di un verde più chiaro; e quella del piccolo San Giovanni dal mantello di rubino. Tra le note scure del quadro brillano i colori smaltati.

Chi sia questo seguace di Lorenzo non è facile determinare. Nelle gallerie pubbliche e private trovansi tavole con forme prossime al maestro, co' pregi e anche co' suoi difetti, senza che vi sia la sua colorazione chiara e fredda. Nella cattedrale di Pistoia ve n'è una che fu commessa al Verrocchio, ma da questi, condotto a Venezia per il monu-

Fig. 55 — Collezione Sterbini. Scuola di Lorenzo di Credi.

mento Colleoni, neppure iniziata; è ascritta a Lorenzo di Credi, cui certo non spetta, tanta è l'intensità degli scuri. A Monaco di Baviera fu data a Leonardo una Madonna che è pure di un discepolo di Lorenzo di Credi; a Parigi, nella collezione Dreyfuss, c'è un piccolo quadretto che può pure classificarsi tra le opere dell'ignoto seguace di Lorenzo.

N. 32 e 33.

Francesco Ubertini, detto il Bachiacca.

(1490-1557).

La visione di San Bernardo (fig. 56).

(Tavola a. 0.37, l. 0.44).

Il Bachiacca tra i Fiorentini del Cinquecento è un eclettico de' più graziosi e attraenti. « Fu diligente pittore, particolarmente nel fare figure piccole, le quali conduceva perfette con molta pazienza . . . e ottimo pittore in ritrarre tutte le parti d'animali ». Così giudicò di lui il Vasari, e i moderni per inganno, onorevole al Bachiacca, assegnarono parecchie opere sue al Dürer, al Raffaello e perfino a Michelangelo. Per primo Giovanni Morelli ne ha fatto risaltare la figura, aggruppando attorno al suo nome una ventina d'opere d'arte. Egli discorre d'un periodo in cui il maestro, uscito dalla bottega del Perugino, si era avvicinato al Franciabigio prima, a Raffaello poi. In questo periodo, che è il migliore, trascorso in Roma dal 1520 al 1529, si può comprendere il *San Bernardo* della collezione Sterbini. Il Santo è seduto sur uno sgabello in una terrazza, dietro la quale nel lontano si vedono due montagnole, sparse d'alberi e dipinte con colori freddi, abbassate nel mezzo per lasciar apparire nel fondo un tratto del mare, in cui si perdono alcune luci chiare di tramonto. La Vergine col Bambino (gruppo affatto simile al quadro della galleria Crespi) (fig. 57) appare nell'alto tra le nuvole; a sinistra vedesi un demone incatenato, che in qualche modo ricorda il nudo di Laocoonte.

La figura del Santo mostra la finezza e la pazienza lodate dal Vasari: il gran manto bianco-gialliccio ricopre tutto il corpo a pieghe dai

Fig. 57 — Milano, Galleria Crespi. Bachiacca (Fotografia Anderson).

larghi e poco profondi solchi; le carni tirate liscie son fredde; la testa ha l'orecchio basso, orizzontale; le mani son grosse e irregolari con gonfie le nocche mediane delle dita, come nel Perugino e nel Franciabigio.

Fig. 56 — Collezione Sterbini. Bachiacca.

Fig. 58 — Collezione Sterbini. Bachiacca.

San Francesco (fig. 58).

(Tavola a. 0.22, l. 0.15).

È un'altra delle piccole figure tanto lodate dal Vasari per la cura dell'esecuzione. Nulla di più freddo di questo quadretto: una nicchia di marmo grigio, su cui batte da sinistra una luce fredda, e innanzi ad essa il santo frate incapucciato, proiettante la grand'ombra nel fondo. Sull'unito colore castano della tonaca appare la piccola testa illuminata a tratteggini sottili da miniatore; le mani e il viso hanno lucentezza d'avorio. Il raffinato frate tiene un libro coperto di velluto azzurro, sul quale si legge a lettere d'oro:

VIVAT DEVS, ecc.

Era attribuito nell'antico catalogo a Domenichino.

Nella raccolta del *Christ Church College* di Oxford si trova un altro esempio di queste tavolette votive che furono talvolta capilavori di finezza. Là il Granacci co' suoi colori chiari, come vitrosi, tanta ne è la lucentezza, ha dipinto un'altro San Francesco, pure entro una nicchia col catino a conchiglia. Anche in tali opericciuole popolari il Cinquecento sapeva dar saggio della sua raffinatezza.

N. 34. Gian Antonio Sogliani.

(1492-1544).

Cristo incoronato di spine (fig. 59).

(Tavola a. 0.70, l. 0.57).

Un verde scurissimo nero è il fondo del quadro, freddo e strano pel colorito. Il capo raggiato d'oro s'illumina sull'oscurità del verde e forma così un aere vaporoso d'un color d'alga bagnata. Alla freddezza del fondo

corrisponde quella delle carni, in cui il rosso si raffredda per la preparazione del verde. Queste carni brune e lisce, sono divise dal fondo per mezzo della capigliatura fulva, che però tende al rossiccio di mattone. La veste che avvolge tutto il corpo è rossa con diffuse gradazioni chiare nelle pieghe, ma tutto assiderato. Le mani, in cui la variata posizione delle dita fa risaltare lo studio accurato dell'anatomia, e il viso conservano la bellezza leonardesca, la dolcezza e profondità della sua espressione. Ma come il caldo ammaliante colore s'affredda, così le forme si ammanierano e l'espressione non è più spontanea. Le gradazioni del colore scure e fredde ci fanno certi che l'opera è della fine della seconda metà del secolo XVI, di un artista che si studiava d'imitare le forme d'Andrea del Sarto.

Il quadro è stato ingrandito (originariamente era a. 0.66, l. 0.54 circa) ma non sciupato da restauri.

Fig. 59 — Collezione Sterbini. Gian Antonio Sogliani.

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

UMBRI E VENETI: BENEDETTO BONFIGLI — BERNARDINO BETTI, DETTO IL PINTURICCHIO — SEGUACE DI FRANCESCO BENAGLIO — IMITATORE DEL PARENZANO — SCOLARO D'ALVISE VIVARINI — CATENA? — GIROLAMO DA SANTA CROCE — IMITATORE DI ROCCO MARCONI — BERNARDINO LICINIO, DETTO IL PORDENONE.

N. 35. Benedetto Bonfigli.

(..... † 1496).

Presepe (fig. 60).

(Tavola a. 0,53, l. 0,41)

Una serie di monti azzurri, alti, presso la capanna, estendentisi quasi a valle nel lontano, copre gran parte del quadro. Il resto del fondo è occupato dal cielo, dove si librano a volo angioletti graffiti a oro, o colorati come quello che annuncia la novella a due piccole figurine di pastori zampognari. La capanna, formata di bei tronchi di platano e di un tetto di paglia, copre l'asino e il bue e San Giuseppe cogitabondo. Fuori della capanna si erge grande, altissima, la Madonna pregante in ginocchio il Bambino, posto sopra un lenzuolo d'oro ovoidale raggiato. In modo affatto primitivo, la lunghezza del corpo della Madonna è esagerata, tanto da non comprendere come possa stare in ginocchio: ma, se questo proporzionalmente è un difetto, fa molto bene nell'insieme; e la figura della Madonna forma il centro armonico delle varie parti del quadro.

Il colore che domina è il brunastro del paesaggio, su cui si confonde il manto giallastro del San Giuseppe. Nota vivace è l'abito della Vergine: rossa con luci d'oro la veste, azzurro intenso con orlatura dorata, l'ampio manto cadente regolare all'ingiù. Tra tutti i colori opachi questo solo risuona di viva gaiezza.

La conservazione del quadretto è ottima. Nella semplicità delle tinte è diffuso tutto il dolce sentimento di delicatezza umbra, timida e primitiva,

del principio del secolo XV. La non riuscita prospettiva delle capanne si presenta meglio nel paesaggio incanalato fra le alte montagne perdentisi in un gruppo di punte basse, rocciose sul fondo d'oro. Nella calma triste delle espressioni, nella povertà semplice e rozza dei motivi, si sente l'anima umbra, come pure nelle montagne aride e nane del fondo; e chi faccia qualche raffronto con due quadri di Benedetto Bonfigli nella Pinacoteca di Perugia, si accorgerà ben presto di una grande rassomiglianza di tipi e di fattura. Parlo della *Madonna col Bambino*, che quattro

Fig. 61 — Perugia, Pinacoteca.
Benedetto Bonfigli (Fotografia Alinari).

angioli sonanti adorano (fig. 61), e dell'*Annunciazione*, che San Luca nel centro trascrive (fig. 62). La fronte alta e schiacciata, il naso sottile, le orbite leggermente infossate, il mento con una leggiera ripiegatura a sinistra, il collo con un arcuamento stilizzato, le pieghe regolari e diritte del manto, meno che agli orli, dove la stoffa si ripiega in andirivieni stretti e rotondeggianti, sono tutte forme che si riscontrano nell'Annunciazione di Perugia e nel Presepio Sterbini. E così pure i colori del volto di un delicato verdino soffuso di rosa e dei capelli d'un giallo caldo invec-

Fig. 60 — Collezione Sterbini. Benedetto Bonfigli.

chiato nella Madonna, mentre irti e come a serpentelli sono quelli del San Giuseppe dello Sterbini e del San Luca di Perugia. E il Bambino nella

Fig. 62 — Perugia, Pinacoteca. Benedetto Bonfigli
(Fotografia Alinari).

Madonna e angioli nella Pinacoteca perugina, sebbene mostri più influssi toscani, serba della rigidezza dei movimenti, nei grossi contorni, nella forma della testa, ecc., molte simili forme al Bambino della raccolta Sterbini.

Un paesaggio simile a quello del nostro Presepe non fu altre volte disegnato dal Bonfigli, se non nell'Adorazione dei Magi nella Pinacoteca di Perugia, ma anche qui più sviluppato. Delle opere del Bonfigli il Presepe di casa Sterbini è una delle primitive, più schiette, più semplici e più delicate. Quando ancora nè il verismo, nè la pratica aveva impoverito il pittore, egli, con attraente ingenuità di pensiero, non si rivolse mai a belli e ornati palazzi, non a glorie di angioli. Molte rocce e una rude capanna: sopra di esse, bella, alta, gentile, soave si erge la Madonna dai capelli aurei.

N. 36. Bernardino Betti detto il Pinturicchio.

(1454?-1513).

Ritratto (fig. 63).

(Tavola a. 0.47, l. 0.36).

È un pezzo d'affresco guasto per screpolature e per il prosciugamento del colore inaridito. Sopra la bruttura delle croste di vernici sovraposte una potenza modellatrice s'impone, e nel viso quasi completamente sano essa appare in tutta la sua bellezza, in tutta la sua freschezza e semplicità. Quell'occhio calmo che scruta, umido e penetrante, dalla sclerotica non compatta, e dalla pupilla con luce brillante, quel labbro inferiore che s'avanza e caratterizza il dispregiatore, il rude, il forte, l'egoista; quelle carni senza un piano, infossate per le rudi fatiche, diventa un'assieme formidabile di muscoli contratti; la rotondità degli zigomi larghi e delle mandibole forti, sono le forme che si possono determinare come caratteristiche del tipo di ritratto usato dal Pinturicchio nel suo esordio artistico. E la tecnica concorda con altre opere di lui; le carni sono impastate con leggieri, sottili solchi oblunghi, e spesso al luogo della barba e dei baffi mancanti essa è coperta di segnini paralleli verdastri, di diversa lunghezza e spessore. Sembra che il Pinturicchio abbia voluto oscurare quelle parti carnose, per mettere in evidenza la forza del suo segno incisivo. E i capelli sono ad uno ad uno tirati finemente diritti con gli spazi chiari tra l'uno e l'altro, determinati così nettamente. E l'orecchia grassa e carnosa senza muscoli è l'unica

Fig. 63 — Collezione Sterbini. Bernardino Pinturicchio.

parte che non sia per il Pinturicchio un aggruppamento di muscoli formidabili.

E altre particolarità si possono notare caratteristiche come i contorni tortuosi e tondeggianti del volto, e l'angolo tra l'occhio e il naso un po' crudo, e altre ancora se queste non bastassero a determinare la mano del maestro. Le vesti sono grosse e semplici: il manto nero ha un risvolto arrovellato giallo scuro; s'apre così sul petto in tre cannelloni perpendicolari larghi e grossi, azzurri. Al di sopra una camiciola pieghettata e quasi scomparsa. Sul capo è un alto berretto rosso, di un rosso di smalto vivo squillante. Nel fondo ove le vernici hanno più che mai velato ogni cosa, si scorge un'architettura a destra, e un drappo verde a sinistra, in un breve tratto.

N. 37. Francesco Benaglio (Maniera di).

(SECOLO XV).

San Giovanni Battista e San Sebastiano (fig. 64).

(Tav. a. 1.50, l. 1.05).

Questa tavola doveva esser sportello laterale d'un grande trittico, al cui centro i due Santi facevano corteo. Sopra il fondo ancor d'oro, ma rifatto risaltano i Santi Giovan Battista e Sebastiano in piedi su una base di marmo variopinto cipollino. Le pieghe e il color della carne mostrano l'interpretazione mantegnesca fatta da un veronese, probabilmente della scuola dei Benaglio. Le carni sono oscurate e arrossate, i capelli colorati di verde biondo lumeggiato, di un rosso vivace le vesti di San Giovanni. Da quando Francesco Benaglio imitò strettamente la Madonna di San Zeno del Mantegna nel suo trittico di San Bernardino, sembra che per molto tempo la scuola pittorica veronese abbia sentito l'influsso del grande vicentino. Ma l'interpretazione delle forme importate giunge a Verona attraverso colori e forme tutte locali, e porta a quella espressione intima e dolce che fu sempre il pregio della pittura veronese. I colori poi rimangono per molto tempo costanti, caratteristicamente armonici e vivi. Il pro-

gresso tecnico consiste nella compattezza nelle carni e nelle vesti, che ai Benaglio ancora mancava. E il quadro Sterbini possiede appunto una compattezza coloristica superiore a questi pittori, e una delicatezza nei passaggi di tinte che l'avvicina più a Falconetto Falconettiano è pure il grazioso disegno degli occhi, del naso e della bocca, piccoli tutti e finemente trattati in proporzione con la grandezza del volto. Il poco buon disegno nel corpo del San Sebastiano lascia vedere il maestro di secondaria importanza, il cui pregio è specialmente di colore.

N. 38 Copia dal Parenzano.

(SECOLO XVI).

Approdo di Enea alle spiaggie africane (fig. 65).

(Tavola a. 0.42, l. 0.72).

La scuola umanistica di Padova si rivolse spesso, nel suo fiore, a soggetti di mitologia e storia romana. Sopra tutti Bernardo da Parenzo, detto il « Parentino », che negli affreschi mal conservati nella caserma di Santa Giustina in Padova, mostra di intendere finemente e di riprodurre con precisione il bassorilievo classico. Soggetti classici furono sovente trattati da lui: a Padova nella Galleria è conservata una scena degli Argonauti dipinta di sua mano; a Milano, nella Galleria Borromeo, la battaglia delle Amazzoni; e un altro tema dello stesso genere ci è additato nella Galleria Sterbini, purtroppo soltanto a mezzo di una copia. Che l'originale fosse del Parentino è facile dimostrare: basterà osservare il velo bianco diafano tremulo d'argento che copre le braccia d'Enea; e le pieghe a cannelloni fitti e tondi e paralleli che finiscono come tagliati; e i capelli tronchi e ampi che formano cappa attorno al capo; e la testa di Giove dai capelli brizzolati nel modo tipico che usa Squarcione nel San Girolamo di Padova; e la simpatia per il risalto del tono rosso-lacca sul nero, che nei sopracennati Argonauti è caratteristico.

Pur troppo, la trascuratezza dei contorni, il trattamento sommario di montagne e foglie e carni, la deficienza tremenda di disegno, indicano l'au-

Fig. 64 — Collezione Sterbini. Maniera di Francesco Benaglio.

Fig. 65 — Collezione Sterbini. Imitatore di Bernardino Parenzano.

tore di questo quadro come un debole copiatore cinquecentista, senza spirito, nè valentìa tecnica. Abbiamo tuttavia riprodotto il quadro, perchè ci dà la cognizione di un'opera oggi perduta del maestro di Parenzo, condiscepolo del Mantegna. Per tale riguardo questa copia è un documento prezioso.

La scena è tolta dal primo libro dell'*Eneide*, che doveva essere sopratutto cara ai padovani per la gloria della loro origine. E nel fondo si scorge il seno, descritto da Virgilio, che non dà campo ai venti d'infuriarvi. Spicciativamente il pittore lo ha rappresentato come chiuso, e sullo scoglio, appena arrivato, Enea parla ai compagni, mentre altri de' suoi approdano sulla groppa di mostri, che la fantasia medioevale ancor pregna di diaboliche superstizioni ha immaginato. Librata nello spazio su un carro tirato da due colombe, Venere parla a Giove sostenuto dalle aquile. E Venere scende armata di dardi e succinta, incontra per consolarlo il figlio Enea accompagnato da Acate, e indica loro il sentiero che li conduca a Cartagine. I due Troiani seguono il consiglio divino.

N. 39. Alvise Vivarini (Scuola di).

(PRINCIPIO DEL SECOLO XVI).

La Pietà (fig. 66).

(Tavola a. 0.92, l. 0.81).

Nella rappresentazione della Pietà, motivo portato in Venezia a un grado sublime da Giambellino, il primo pittore del dolore semplice e intenso, ebbe modo di addimostrare la sua forza tutta la corrente veristica veneziana, che nel segno incisivo ed intarsiato, nei lineamenti di forte risalto trovava il sommo scopo dell'arte. La scuola di Alvise Vivarini è appunto una delle più vitali di queste correnti, e ad essa appartiene la Pietà Sterbini, perchè nelle linee calligrafiche trasversali curve de' capelli e delle membra, nel segnare ad intarsio tutte le parti del corpo, sì da farle legnose, anzi come tagliate in pietra tenera, si vede l'applicazione materiale dei principî tecnici d'Alvise. Ma nei santi di sinistra e nella santa

vecchia più a destra è una carnosità dai trasparenti rossicci, e sono linee tondeggianti incavate che non hanno riscontro se non in uno scolaro del Vivarini, Francesco Bonsignori. La povertà del segno e la semplicità un po' volgare dell'esecuzione toglie la possibilità che si tratti proprio di Bonsignori, ed è però preferibile l'ipotesi che un altro scolaro, più arcaico e indipendente dalle sue forme nel Cristo e nelle due Marie, trovandosi nella bottega del maestro sia stato influito dal condiscepolo valoroso.

Il pregio di questa tavola sta nel suo carattere di rudezza che bene armonizza le forme di due maestri. L'unità del dolore manca, ma tale mancanza rende più forte il risalto del tipo d'ogni personaggio, fra cui eccelle per vigore la vecchia di destra.

È difficile trovare a quest'opera un riscontro, perchè forse del suo autore non ci rimane più nulla. Abbiamo cercato di darle il suo posto nella pittura veneziana della fine del Quattrocento, e la offriamo agli studiosi per una futura più precisa determinazione.

Era attribuita anticamente ad Ercole Grandi; ma, se non altro, il colore già caldo indica con precisione la scuola veneziana.

N. 40. Catena?

(. . . . † 1531).

Sacra Conversazione (fig. 67).

(Tavola a. 0.80, l. 1.08).

Tra il Quattrocento e il Cinquecento furono svolti dalla scuola veneziana i problemi dell'unità della scena, con una ricerca costante, e talora molto materiale, degli atteggiamenti. Un esempio se n'ha in questa Sacra Conversazione, più larga che alta, come di solito sono tali rappresentazioni.

Il fondo è diviso da un piccolo spazio di luce aperta e da un ampio drappo disteso, verde, sparso di fioroni tessuti.

La Madonna nel centro trattiene sulle ginocchia il Bambino ignudo, che si volge e si piega per benedire, anzi accarezzare il committente, busto diritto e tagliato duremente, dal tipo, regolare come schematico,

Fig. 66 — Collezione Sterbini. Scuola d'Alvise Vivarini.

Fig. 67 — Collezione Sterbini. Catena?

che dimostra ancor vivo il ricordo delle creazioni ritrattistiche di Gentile Bellini. È tale lo slancio del Bimbo che sembra cadere in avanti, e poggia sul grembo materno il piede ignudo per fare più forza. La Madonna si piega pure, mentre guarda di sottocchi a sinistra, e trattiene con la destra il Figliuolo. Verso il gruppo del centro le figure laterali si dovevano volgere, e a questa mossa si ricollegano bellissime posizioni trovate in quel tempo dai pittori veneziani. Ma il nostro maestro, ancora non abbastanza evoluto, piega soltanto il collo dei Santi Giovanni, Domenico e Chiara, dando così loro una posizione alquanto forzata. Le teste della Madonna e di Santa Chiara sono le più accurate, o non prive di certa umile dolcezza.

I colori sono piuttosto scuri e fusi, il che mostra ad evidenza la derivazione del suo autore da Giambellino; alla purezza dell'ambiente s'accorda la freschezza delle carni come di miele e i drappi delle donne bianchi con ombre azzurrine. Il risvolto del manto della Madonna è d'un bel giallo caldo, e la tunica è rossa.

Fra gli scolari di Giambellino il pittore che più si avvicina all'autore di quest'opera è, a mio vedere, Vincenzo Catena, il quale, a malgrado della bella fusione coloristica, mantiene sempre il suo segno alquanto duro. Il committente poi parrebbe caratteristico del Catena. Ma attribuirgli senza altro quest'opera sarebbe troppo ardire, specialmente vedendo la regolarità geometrica delle mosse e sapendo quanto poco differenti fra loro fossero i moltissimi discepoli di Giambellino.

N. 41. Girolamo da Santa Croce.

(Lavorava a Venezia nel 1503, morto 1556).

Testa di San Michele (fig. 68).

(Tavola a. 0.49, l. 0.44).

Contemporanea ai genî che nel Cinquecento veneziano precorsero artisticamente i secoli e risolsero i più profondi problemi della vita pittorica, fu una serie di umili artisti che seguirono pedissequamente le forme di Giovanni Bellini, il quale mezzo secolo prima aveva incarnato gl'ideali religiosi dei Veneziani. Perduta la spontaneità, gli umili seguaci

divenuti vuoti manieristi, indifferenti alla grande rivoluzione che si operava attorno a loro, trovaron favore per la fedele conservazione di arcaismi presso quei sacerdoti che non comprendevano e rifiutavano l'Assunta di Tiziano. In questa serie ci va posto Girolamo da Santa Croce, che, sebbene — come dice il nome bergamasco d'origine —, si trova qual garzone nella bottega di Gentile Bellini, riceve anzi parte dell'eredità materiale del maestro, non quella artistica di certo, perchè, come è facile vedere nei due Presepi della Galleria di Berlino, imita e quasi copia l'arte del noioso Mansueti. Egli assimilò il senso coloristico di Giovanni Bellini soltanto in un breve periodo della sua vita; anzi tecnicamente si può dire che egli non sia mai stato seguace di lui. Lo fu però nei motivi, nelle interpretazioni iconografiche, come tutti i cinquecentisti che, non sapendosi adattare alla rivoluzione dei contemporanei, si mantennero fedeli al maggior astro della generazione precedente, anche se educati con sistemi diversi.

La tavola Sterbini appartiene con tutta probabilità a Girolamo da Santa Croce. I riflessi arrossati delle case, ricordo giorgionesco affievolito, la freddezza del paesaggio, un po' umido, come se visto attraverso un vetro, e la continuità della tinta che dà ai monti l'aspetto di gran massi verdi, senza durezze, nè angoli, sono caratteristici di Girolamo, e ancor più gli è propria una leggera disgregazione di carni, quasi fossero imitate da stucchi. Questo effetto, che rende il maestro originale, è ottenuto per mezzo della varietà coloristica nell'impasto delle carni, causa anche di una curiosa indeterminatezza di lineamenti. I capelli biondi scendono abbondanti sulle spalle con leggere luci bianche. Ai lati appaiono le cime delle due ali abbassate; e si vede il manto del bel rosso veneziano, che in parte lascia scoperta l'armatura d'acciaio del guerriero. Con la mano destra, al solito lunga e morta, quasi senz'ossa, tiene la lancia che deve colpire il serpente. Si tratta dunque senza dubbio di un frammento della figura di San Michele, che tiene morto sotto i piedi il serpente, rappresentazione comunissima nel Rinascimento e usata spesso come parte laterale di polittico. Girolamo da Santa Croce ha compensato la mancanza di profondità e ricerca nell'arte con la molteplice attività. In molte Gallerie italiane e dell'estero si presenta con una o più tavole, così che si può facilmente ricostruire l'evoluzione dell'arte sua. Ancor giovane nella bottega di Gentile, non comprendendo la grande arte del maestro, si attiene alle forme del condiscepolo più anziano, il noioso Mansueti. Poi migliora: all'alito delle conquiste di Giovanni Bellini e di Giorgione le sue forme si allargano, abbandonano la mansuetiana regolarità stecchita.

Fig. 68 — Collezione Sterbini. Girolamo da Santa Croce.

E nello stesso tempo riscalda il suo colore; le carni perdono il biancore; il rosso squilla nei manti; il biondo accarezza dai capelli; nel paesaggio qualche luce tolta a Giorgione cerca rimediare alla freddezza acquosa, che pure rimane costante. E il San Michele dello Sterbini, come la Madonna della Galleria Nazionale di Roma, appartiene a questo periodo; è anzi uno dei buoni suoi rappresentanti. Poi il manierismo appare per la pratica della ripetizione delle stesse forme, e il colore si ripete sempre uguale, senza gradazione, nè armonia.

N. 42. Lo stesso.

Il ratto d'Europa (fig. 69).

(Tavola a. 0.25, l. 0.55).

Il lembo di terra, sparso di gruppi d'alberi ammassati con le foglie lumeggiate a tratteggi corti e paralleli, si perde in lontananza con collinette varie segnate sulla cresta da una serie di alberi, e infine con alte

Fig. 69 — Collezione Sterbini. Girolamo da Santa Croce.

montagne di pallido azzurro sparse di luci bianche, tra cui appare un cielo giallastro, che a una linea diritta e ben determinata finisce per dar luogo al cielo azzurro più cupo. Le alte montagne sono indicate come la parte dello stretto cui deve giungere Europa, quella opposta alla spiaggia

da cui ella è partita; e avanti le montagne è una città dalle alte torri, con un sottil campanile e basse mura. Nel primo piano, in un'insenatura della spiaggia più vicina, sono due donne spaventate, le ancelle che guardano Europa sulla groppa del toro incoronato, che la trasporta attraverso le onde. Ed Europa si volta verso le compagne tendendo loro la mano.

Le forme sono grassoccie, il movimento libero, il colore delle carni è un po' quello delle figurine di *bisquit*, tanto vuol essere delicato. Occhi e naso e bocca sono appena accennati. La capigliatura è sempre bionda e liscia. I semplici abiti consistono in una camiciola bianca, che appare dagli orli della veste di colore un po' morto, sempre, anche se azzurra, viola o rossa. La camicia, coprendo in parte il braccio, forma una punta acuta, che si distacca dal tornito braccio. Le pieghe sono soltanto avvallamenti brevi e non profondi, che sembrano fatti su stoffe imbottite.

Caratteristiche sono le tinte svanite delle vesti, delle carni, dei capelli, dei monti e delle nubi di tramonto. Le luci bianche delle vesti, messe a piccole punte argentine, degli alberi, dei monti, come pure il colore delle carni, fanno attribuire quest'opera a Girolamo da Santa Croce.

N. 43. Rocco Marconi (Imitazione da).

(SECOLO XVI).

L'Adultera (fig. 70).

(Tavola a. 1.30, l. 1.95).

La scena dell'*Adultera* ebbe uno speciale sviluppo nella scuola pittorica veneziana del Cinquecento, i cui maestri innamorati del loro colore caldo, sempre in festa fra i gradi più intensi, amavano rappresentare scene fervide di senso, d'odio e d'amore. Eccelse nella rappresentazione un discepolo di Giovanni Bellini, Rocco Marconi, il quale sentì l'influsso giorgionesco dell'unità romantica della scena, ma, d'animo meno raffinato, la interpretò attraverso un gran numero di forti figure, vestite delle più variopinte stoffe, nelle più svariate mosse di attenzione e di ansia. Al palazzo reale di Venezia (fig. 71) si conserva l'originale, che per la spontaneità e vivacità dell'esecuzione può considerarsi la prima delle molte repliche

Fig. 70 — Collezione Sterbini. Rocco Marconi (Imitazione da).

che egli eseguì dopo che l'opera sua, come ben può supporsi, fece fortuna. Per quasi tutto il Cinquecento, a Venezia, chi volle figurare questa scena non si liberò dal modello del Marconi; e nei tipi più comuni della donna e del Cristo s'adattò alle forme del nuovo tempo, ricordò in molti tra gli accusatori il prototipo.

Il Marconi morì probabilmente in età giovanile, nel 1529; e la sua prima derivazione da Giambellino vien dimostrata dalla Madonna firmata

Fig. 71 — Venezia, Palazzo Reale. Rocco Marconi.

di Strassburgo. Non prima del 1504 abbiamo notizie di lui; acquistò una certa autorità a Venezia e divenne nel 1517 sindaco della scuola dei pittori.

Una replica più vicina all'originale si trova presso il Lederer di Budapest; ma il quadro Sterbini è certo molto posteriore. La bassezza della fronte, la tendenza ad arricciolare i capelli lasciano scorgere l'ideale artistico del già inoltrato Cinquecento. E ciò si vede anche nel Cristo dai finissimi lineamenti, dallo sguardo che ha perduto la forza, e nelle pieghe tormentate, nella sottigliezza di tutti i lineamenti, nella diminuzione dell'espressione.

Trattasi dunque di un'opera che per la fedeltà iconografica si adatta a un tempo artisticamente più sano di quello in cui fu eseguita. Era necessario l'avvento del Tintoretto perchè, rompendo ogni diga, si creasse dal precursore dell'impressionismo il capolavoro della Galleria Nazionale di Roma.

N. 44. Bernardino Licinio, detto il Pordenone.

(SUE NOTIZIE 1511-1544).

Madonna col Bambino e San Giovannino (fig. 72).

(Tavola a. 0.51, l. 0.70).

L'ampiezza della composizione tizianesca, il caldo colore, la rotondità delle carni fiorenti sono proprie di questo quadro, senza che la sicurezza del segno e la varietà della tavolozza giunga al grande maestro. La lucentezza un po' fredda delle nubi del fondo ci dice che l'opera non si può assegnare al principio del Cinquecento. Quattro colonne tagliate a mezzo e scure chiudono il lato sinistro, cui fa riscontro un monticello un po' arido sormontato da una chiesa e da poche capanne. La Madonna siede appoggiata alle colonne. Il suo gran manto verde dai risvolti gialli, la veste d'un rosso squillante, il velo bianco e i capelli fulvi e le carni fresche e fiorenti sono uno dei tanti bellissimi ammalianti frutti della pittura veneziana nel Cinquecento. Ella trattiene con le mani il Bambino ignudo che avanza a benedire con la destra San Giovannino accorrente alla benedizione. Le carni del Bambino sono cosparse del roseo vivo e fiorente della madre; più pallide invece quelle del Santo che meglio si adattano al breve manto color lavagna. Vicino a lui è l'agnellino. La mancanza d'individualità, qualche trascuratezza tecnica non tolgono a questa opera la bellezza comune al Cinquecento veneziano, nei colori di smalto orientale, nella grandiosità della scena.

Una composizione simile si trova nella galleria Crespi a Milano (fig. 73), ed è giustamente attribuita a Bernardino Licinio. Nonostante la differenza di tempo tra le due opere, parecchie particolarità manifestano la stessa mano. Si guardi il panneggio della Madonna, che cade e si ripiega abbondante sul terreno, e il drappo che circonda il capo; si guardi il petto grassoccio, e il modo con cui San Giovannino indossa la veste di pelle e porta la chioma.

Fig. 72 — Collezione Sterbini. B. Licinio.

Col tempo, Licinio seppe allargare la propria scena, renderla più grandiosa, accostandosi a Tiziano, meglio che non facesse sul principio della sua attività, per la tecnica arida e dura.

Fig. 73 — Milano, Galleria Crespi. Bernardino Licinio
(Fotografia Anderson).

Fin dal 1511, sceso da Bergamo a Venezia, lavorò sotto gl'influssi del Giorgione; ma i quadri certi di lui vanno dal 1524 al 1544. E tra gli ultimi suoi dev'essere posto il quadro della raccolta Sterbini, in cui Licinio sente l'arte nuova tutta di colore e di luce, non più di segni o contorni.

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

FERRARESI, PARMIGIANI, ROMAGNOLI, LOMBARDI: ERCOLE DE' ROBERTI (?) — DOSSO DOSSI — GIROLAMO BEDOLLI-MAZZOLA — FRANCESCO ZAGANELLI DA GOTIGNOLA — MAESTRO BOLOGNESE — BERNARDINO DE' CONTI — GIAMPIETRINO — SCUOLA DEL BERGOGNONE.

N. 45. Ercole De Roberti?

(FINE DEL SECOLO XV).

La Messa di San Gregorio (fig. 74).

(Pergamena a. 0.36, l. 0.39).

È uno di quei quadretti di devozione che usavano nel 400, nei quali si disegnavano con pochi tratti e coloravano in rosso teste di santi, strumenti di martirio; e spesso il centro della tavola era occupato dal Cristo sul sarcofago. Raro quadro formato da un disegno che par quasi una xilografia. Oltre essere un esempio interessante di una rappresentazione, che a Ferrara, donde uscì questa tavoletta, trova riscontro anche sulle placchette dei messali della Cattedrale, essa ha uno speciale valore come disegno colorato. Nel centro dunque v'è il Cristo ignudo sorgente sul sarcofago; attorno a lui sono tutti gli istrumenti del martirio, mentre un fraticello in ginocchio (il committente), entrato nel sarcofago stesso, prega. In mezzo la selva degli istrumenti di martirio appaiono le mani di Pilato che si lavano, la testa di Cristo qui baciata da Giuda, lì vicina a un soldato, e la fonte, e San Pietro.

Il disegno forte, incisivo, rude, talvolta contorto, rivela la mano ferrarese. Si guardi sopra tutto il committente, che in quello scorcio robusto e ardito della testa, in quella mano grossa, rugosa, callosa, muscolosa, nella veste che pare di metallo sbalzato, ricorda le forme influite dall'individualità di Cosmè Tura, evolute in precisione, come fece appunto il suo

discepolo Ercole De Roberti. E al tipo del De Roberti si avvicina molto la vecchia fantesca dai grandi occhi, dalle labbra grosse, dal grosso drappo che fascia il capo. Il Cristo, nobile e con profonda espressione di dolore, è di tipo più convenzionale.

N. 46. Dosso Dossi.

(1479? † 1452).

Ritratto di gentiluomo (fig. 75).

(Tavola a. 0.92, l. 0.79).

Questo capolavoro, già attribuito a Holbein, e invece italiano, per l'agevolezza del fare, per il calore dell'effetto, non è certo da attribuirsi col Richter a Bernardino Licinio, tanto meno forte anche nel suo periodo giorgionesco. Rossastro è il volto pieno di fuoco, come solo Dosso Dossi dipinse; fine ne' lineamenti, nelle carni, dorato; bruno l'abito con le maniche dal verde intenso del caposcuola ferrarese; forti le mani dalle grosse e grasse dita, una delle quali tiene i guanti, l'altra un libro con una coperta azzurrina. Spicca potentemente sul fondo scuro il ritratto del nobile signore, forse un Estense, a giudicare dal tipo che ricorda Alfonso I, duca di Ferrara.

Appartiene al migliore periodo del grande maestro ferrarese, quando ancora non dava ai dipinti la forza decorativa delle grandi composizioni che adornarono le sale del castello di Ferrara, dove i *Baccanali* di Tiziano stavano a contrapposto de' suoi. Il pennello ha delle delicatezze che poi vennero meno, quando la fantasia ariostesca del pittore s'accese sempre più, e le sue immagini si rilevarono potentemente sulle pareti, rivaleggiando coi broccati e i damaschi; qui tiene ancora della scuola a cui attinse con Tiziano a Venezia, disegna con rigore gli occhi penetranti e il naso fine, impasta delicatamente le carni, e, solo in alcuni tratti, nelle smaltate tinte, mostra le sue tendenze di audace coloritore.

Dosso Dossi fu scambiato di sovente col fratello Battista, e ancora la scienza storica non si è provata a determinare quali parti spettino a

Fig. 74 — Collezione Sterbini. Disegno di Ercole Roberti (?)

Fig. 75 — Collezione Sterbini. Dosso Dossi.

lui, quali ai tanti collaboratori che ebbe nel tempo in cui fu l'artista ufficiale di Alfonso I d'Este. Ancora oggi s'ascrive tutta a lui la gran pala dell'Ateneo di Ferrara, che spetta in molta parte al Garofalo, il quale pure gli fu collaboratore e si scaldò al suo fuoco. Questo maestoso ritratto, il *Buffone* della Galleria estense di Modena, la *Circe* del Benson a Londra, e poche altre pitture del suo primo periodo potranno in seguito bastare alla distinzione, rivelarci i segreti dell'educazione veneziana del maestro che tenne il campo della pittura a Ferrara.

N. 47. Girolamo Bedoli-Mazzola.

(PRIME NOTIZIE 1529-1569).

Ritratto di vecchio (fig. 76).

(Tavola a. 0.42, l. 0.35).

Nei colori pieni di gaiezza, di vita, di trasparenza luminosa, Girolamo Bedoli-Mazzola trovò modo d'individualizzarsi, divenire uno dei pittori più attraenti al seguito del Pittor delle Grazie. Non possiede la valentìa disegnatoria del cugino Parmigianino, ma nell'ardimento del concepire, nella spontaneità di esecuzione ha una originalità spiccata, di sapore tutto moderno. Questa l'impressione che si prova dinanzi la grande *Concezione* della Galleria di Parma (fig. 77). È un vociare di verdi, di bianchi, uno spuntare e scomparire di putti tra il verde, uno svolazzare di panni che si fanno leggieri, quasi trasparenti, come di fluidissima seta.

E trasparenti sono ovunque le carni sue, di un bianco che prende varie gradazioni di rosa, che s'arrossa nell'orecchia grossa, sanguigna; nel volto hanno una strana ineguaglianza di piani, nel naso sopra tutto, che pare senza ossa che le sostenga. S'addensa sulle ciglia la carne, oscurata attorno i grandi, placidi, aperti occhi nerastri, che guardano sempre fissi diritti innanzi a loro. E il labbro inferiore è leggermente cadente per raffinata sensualità correggesca. Queste caratteristiche che si riscontrano esattamente nel ritratto Sterbini e che, nel loro complesso, distinguono

Girolamo da tutti i contemporanei e colleghi nell'amare e imitare il Pittor delle Grazie, non lasciano dubbi sulla attribuzione del ritratto.

Fig. 77
Parma, Pinacoteca. Girolamo Bedolli-Mazzola
(Fotografia Anderson).

Il vecchio è volto di tre quarti, ha rada e corta la barba bianca, un gran tocco nero frangiato; la veste pure nera con bavero bianco, si vede giungere quasi a mezzo busto. Alle sue spalle è un libro aperto dalle pagine verdi illuminato e del bel verde trasparente prediletto dal Bedoli. Il fondo castano si perde, secondo l'uso del tempo, nell'oscurità, per lasciar sola in risalto la figura.

Intorno alla vita di Girolamo Bedoli si sa poco. Il secondo nome egli se lo aggiunse quando sposò una figlia del pittore Pierilario Mazzola, zio di Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Lavorò nel 1533 insieme con il suocero, e poi, fino alla morte, soltanto a Parma e nei dintorni, per quanto si sappia. Le opere sue sono sparse in varî luoghi ora; ma ci appare nella sua fresca bellezza sopra tutto a Parma e a Napoli. A Bergamo tenta un soggetto di profondità patologica, una testa di vecchia morta, che fu attribuita per molto tempo al Correggio. Il Vasari ha trovato per lui parole di lode entusiastica; e la fama di Girolamo sarebbe stata anche maggiore se la parentela e la somiglianza artistica con Francesco non avessero concorso ad oscurarlo.

Nel verso della tavola è scritto con mano che sembra secentesca: *Petrus Meliorottius agens in terris.*

Fig. 76 — Collezione Sterbini. Girolamo Bedolli-Mazzola.

N. 48. Francesco Zaganelli da Cotignola.

(Cotignola 1460-70 — Ravenna 1531).

Cristo che porta la croce (fig. 78).

(Tavola a. 0.50, l. 0.42).

Al fiorire del Rinascimento i pittori cercarono nella leggenda cristiana l'umanità, l'intimità del sentimento, e spesso ricorsero a frammentare una scena per cogliere in una sola linea, in un girare doloroso di due occhi la sintesi del gran dramma sacro. E sulla fine del '400 per questa tendenza vediamo farsi comune la rappresentazione del Cristo a mezzo busto, che inarca il collo affaticato sotto la pesante Croce, contrae dolorosamente il viso per la corona di spine, volge addietro le pupille tra le palpebre rosse di pianto, e umanamente pare chieda pietà. Il soggetto fu messo in moda dalla scuola veneziana, e sparso in molte repliche per l'Italia, trovò favore. Esso non durò gran tempo nell'arte, perchè, appena cominciò la decadenza, non si sentì più la profondità dei sentimenti sintetizzati in un frammento pittorico, e si cercò con la grandiosa composizione nascondere la vacuità del pensiero. Il capolavoro che con questo soggetto ha operato Giorgione, portandolo a un'altezza psichica da renderlo una delle creazioni più caratteristiche del genio italiano del Rinascimento, è ora andato perduto. Le molte imitazioni rimaste, e fra tutte suprema quella ora nella collezione del conte Lanckoronski, a Vienna, non possono se non accennare tutta l'infinita bellezza dell'originale. Ma non soltanto dalle imitazioni dirette si può ricostruire la grandezza psichica della rappresentazione: essa fu sentita da tutta l'Italia e molti artisti v'impressero il loro individuale carattere di tempo e di scuola. E però siamo contenti di poter mettere a cognizione degli studiosi e amatori dell'arte un nuovo Cristo che porta la Croce, opera di Francesco Zaganelli da Cotignola.

Vissuto nel periodo più splendido dell'arte italiana, lavorò molti anni in collaborazione del fratello Bernardino, finchè, morto questi probabil-

mente nel 1510-12, andò a Ravenna ove stette fino alla morte.[1] La sua educazione deve essersi fatta nel centro artistico della Romagna, a Bologna, dove primeggiavano le opere ferraresi di Ercole De Roberti, Francesco Del Cossa, Lorenzo Costa. Quest'ultimo influì con la sua morbidezza sopra Bernardino ben più che sopra Francesco, il quale rimase tutta la vita il secco e duro e forte quattrocentista, pur senz'aver l'animo di fuoco

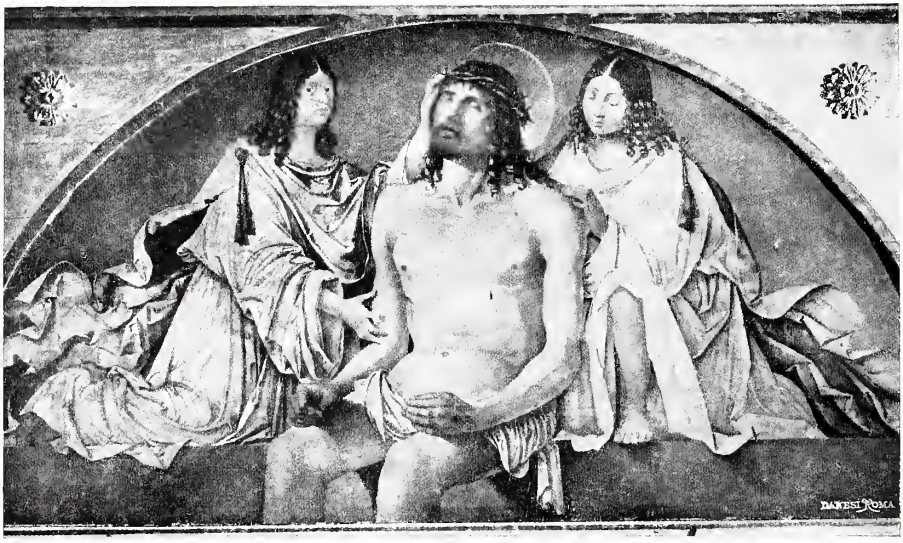

Fig. 79 — Roma, Villa Albani. Francesco Zaganelli
(Fotografia Anderson).

dei grandi Ferraresi da cui imitò più che altro l'apparente durezza. La sua opera è fatica, lavoro, incavo, intaglio.

A Ravenna la corrente veneziana fluiva e Nicolò Rondinello divulgava nelle Romagne l'arte di Giovanni Bellini. Francesco da Cotignola oltre qualche elemento tecnico, come il rosso affatto veneziano del manto del Cristo, e il bianco argentino della veste, preparato a verde assimilò il soggetto doloroso che ripetè due volte: al Louvre (n. 1641) e nel quadro che pubblichiamo della collezione Sterbini.

Una *Pietà* si trova pure a Roma dipinta da lui nella villa Albani (fig. 79). In essa, come nel *Cristo* dello Sterbini, appajono caratteristici l'arrovellarsi delle pieghe in modo vario, duro, poco garbato, e l'interruzione violenta di spezzatura nei cannelli della veste, quasi per influsso dureriano. E il

[1] Ricci, in *Rassegna d'Arte*, aprile 1904.

Fig. 78 — Collezione Sterbini. Zaganelli.

preparato rosso delle carni, così che le ombre e luci varie paiono essere un trasparente rosa, e le mani un po' piatte, molto rosse, dalle dita assottigliate in punta, sono caratteri che si riscontrano facilmente nelle opere firmate, per esempio, di Brera, e che distinguono dal fratello l'opera di Francesco. Esse non lasciano dubbio sull'autore della tavola Sterbini.

Francesco ha aggiunto al *Cristo* veneziano la rudezza dell'anima sua romagnola. Il collo inarcato fortemente par quasi staccarsi dal busto, i muscoli dell'orbita nervosamente contratti fanno angolo col naso, le pupille si sforzano a vedere gli uomini del seguito, e sembra che vogliano sfuggire dall'orbita per prevenire i nuovi colpi di martirio. La nobiltà del Dio nel dolore s'è perduta; l'uomo atterrito dal martirio concentra ogni sua sensibilità nel prevenire la sofferenza.

La delicata morbidezza di un tempo è rimasta nei biondi sottili capelli, su cui scorrono dure le goccie rosse di sangue. Alcuni di essi si perdono nel fondo nero.

N. 49. Francesco Zaganelli da Cotignola.

(1460-70 — 1531).

Sacra famiglia (fig. 80).

(Tavola a. 0.55, l. 0.42).

Le figure occupano quasi tutto il quadretto, e lasciano apparire nel fondo un drappo verde, un lembo di cielo, pochi alberi verdi cangianti in rosa. La Madonna tiene sopra un parapetto basso in piedi il Bambino, ignudo, grassoccio, dalle carni arrossate e forti, dalla testa un po' cilindrica, dalla fronte piatta, dai molti capelli riccioluti e rossicci. Ella piega a destra leggermente il capo: ha veste rossa e gran manto verde. Un drappo bianco le avvolge la testa, e sul petto si piega in abbondanza, variamente, con piegoline angolose che interrompono le grosse coste, con ombre fortissime che fanno risaltare come se d'argento le parti in luce.

In alto, a sinistra, è la faccia di San Giuseppe rossa, forte, pregante. E più in basso un santo fanciullo corazzato con un drappo verde, carat-

teristico per le luci crude di rosso-giallo nelle pieghe. Caratteristico è pure l'occhio che spinge da un lato l'iride chiara, specie nell'atto della Madonna. Le guance sono grasse e leggermente flosce; le dita. come baccellate.

Questo quadro è molto differente dall'altro che precede; ma la differenza si spiega osservando i molti dipinti del maestro nella galleria di Brera in Milano, ove sono bene rappresentati i varî momenti dell'evoluzione dell'artista. E dal momento in cui il maestro ci appare ossuto e scarno si passa all'altro nel quale è ampio e pieno. Esempio, il dipinto rappresentante la Vergine in trono con angeli e i santi Andrea e Liberale.

N. 50. Scuola bolognese.

(SECOLO XVI).

Attribuito a Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola Madonna in gloria (fig. 81).

(Tavola a. 1.46, l. 1.13).

La Madonna in gloria, fra gran cumuli di nubi, sopra un fondo giallo dorato, ha brevi e ricci i capelli, le vesti dalle folte pieghe sottili di stoffa fine. Otto angioli le fanno corona, alcuni oranti, altri dimenantisi sulle gonfie nubi che salgono. Le carni sono scure, ma trasparenti, d'un rosso alquanto acceso, anche nella Madonna dalle forme raffaellesche, con le quali contrastano i capelli ricciuti e biondi, e il fondamento nerastro che è comune a tutta la colorazione. È l'opera d'un maestro molto affine a Innocenzo Francucci da Imola, più di lui rotondeggiante nel segno, come lui sotto l'influsso di Raffaello, che a Bologna con la Santa Cecilia, e per via delle incisioni di Marcantonio Raimondi, s'impose finanche alla scuola del vecchio Francia. Il Francucci, che pure fu a questa scuola, cadde nell'imitazione di Raffaello e perdette ogni originalità, così come vi caddero il Pupini, il Bagnacavallo, ecc.

Basti confrontare il quadro Sterbini con la pala del duomo faentino (fig. 82) per vedere le differenze tra l'artista ignoto e il suo contempo-

Fig. 80 — Collezione Sterbini. Francesco Zaganelli.

Fig. 81 — Collezione Sterbini. Scuola Bolognese.

raneo Innocenzo da Imola. L'assimilazione raffaellesca è comune ad entrambi, ma si scorge sotto due aspetti diversi. Innocenzo vede in Raffaello l'ele-

Fig. 82 — Faenza, Cattedrale. Innocenzo da Imola
(Fotografia Alinari).

ganza delle svelte figure, degli atteggiamenti in un morbido abbandono pieno di gentilezza, e accentua, anzi esagera questi caratteri, arrivando a

una stilizzazione del vero. Il contemporaneo suo, di gusto meno raffinato, assimila la grandiosità raffaellesca, e ne' putti, e nella Madonna arrotonda linee, cerca pienezze plastiche. Come i due pittori s'ispirassero agli stessi modelli può vedersi soprattutto nel San Giovannino, della pala d'Innocenzo, e nell'angiolo a sinistra presso la Madonna in gloria, della pala Sterbini: il medesimo putto, il medesimo atteggiamento che Raffaello più volte ripete, ad esempio, nella *Bella Giardiniera* del Louvre. La ragione del diverso modo di assimilazione degli stessi modelli si può trovare nell'educazione d'Innocenzo fatta dall'Albertinelli e dal Francia. Quando volle imitare l'Urbinate egli aveva già tali qualità artistiche da poter guardare a fondo le qualità del modello. Il suo contemporaneo, che forse non ebbe tale preparazione, s'arrestò a un'imitazione superficiale.

N. 51. Bernardino de' Conti.

(OPERE DATATE: 1496 e 1505).

Madonna col Bambino (fig. 83).

(Tavola a. 0.39, l. 0.29).

Sotto un soffitto a travicelli la Madonna sostiene con le mani il Bambino sedendo sul parapetto, e questi vivacemente si ritira stringendo al petto un uccellino, e pare voglia difenderlo per sè, che la madre non lo tocchi. Le carni sono un po' gonfie, e rotondeggia e casca la spalla nel suo movimento di trattenere l'uccello. La fronte, al solito, convessa, con la volta del cranio elevata, riccioli corti verdastri illuminati d'oro. La Madonna risente ancora pur nella imitazione materiale dell'infinita profondità di Leonardo, negli occhi che guardano e pensano al mistero del dolore futuro. La tonalità generale è verdastra, e sopra il verde le carni appaiono luminose e chiare. Il fondo è scuro.

Che il quadro sia di Bernardino de' Conti si vede confrontandolo con la Vergine delle rocce, da lui firmata, nel Museo di Napoli (fig. 84). A parte la Madonna che ivi è una copia fedele dell'originale leonardesco, si osservi il Bambino con le palpebre sporgenti e il mento gros-

Fig. 83 — Collezione Sterbini. Bernardino de' Conti.

Fig. 84 — Napoli, Museo. Bernardino de' Conti
(Fotografia Anderson).

setto e le mani carnose, dal dorso a cuscinetto, e il braccio che piegandosi si arrotonda, e i capelli ricciuti che scendono al centro della fronte mentre si ritirano ai lati, formando sempre una serie di anelli luminosi; ed infine le pieghe del manto della Madonna, che nel quadro Sterbini è verde sopra la tunica rossa. Esse hanno di comune una grande durezza di incavo profondo, con orli rotondeggianti e duramente tagliate, e poi la piega lunga e stretta che poggia un po' in circolo sulla sottostante stoffa. Inoltre quel preparato carbonioso che, sebbene meno del solito, anche qui si può intravvedere, ricollega le due Madonne.

N. 52. Lo stesso.

(OPERE DATATE: 1496 e 1505).

Ritratto d'uomo (fig. 85).

(Tavola a. 0.62, l. 0.49).

Figura di giovane con veste e berretto neri, a mezzo busto, avanti una parete che si apre per lasciare apparire un lembo di cielo. A sinistra un drappo diagonale a grosse pieghe verdi scende dietro la testa del giovane. Presso la figura è la firma BERNARDINVS | DECOMITIBVS | DECASTRO SEPII | FACIEBAT. L'opera è dunque di Bernardino dei Conti, scolaro di Zenale, dai toni grigi e carbonosi, dai forti profili; ma ci porge del maestro una forma ignorata fin qui; e, nonostante alcuni guasti di restauro, mostra un influsso di Andrea Solario che nelle altre opere non si era ancora notato. Quelle carni di un giallo quasi malato e che, soffuse di rosa, vorrebbero essere delicate e morbide, rammentano i canoni tecnici del Solario, così caratteristico e ammirato per il dolcissimo impasto delle carni. Certamente il duro Bernardino ha cercato d'imitare, ma non è completamente riuscito, e non ha tolto al viso la consueta legnosità; nè ha saputo dargli gran risalto, chè anzi lo ha lasciato schiacciato e largo. La bocca e gli zigomi sono gl'indici della sua durezza stilistica. Negli occhi ha tentato di rendere morbidi i limiti delle palpebre e di far luccicare l'umida pupilla azzurrina. Nei capelli si è tradito: in quei

Fig. 85 — Collezione Sterbini. Bernardino de' Conti.

capelli fatti a massa e filettati perpendicolarmente, con leggerissimo tremolìo, di color verdognolo olivastro dalle ombre scure, eccetto che nella parte anteriore, è il solito Bernardino con la sua povertà coloristica e-

Fig. 86 — Milano, Galleria di Brera. Andrea Solario
(Fotografia Alinari).

secchezza disegnatoria. Il gran manto nero che ricopre il busto ha collo basso e lascia apparire la camicia dalle pieghe tremolanti bianche e dal collarino ricamato come sul bianco della perla. Il gran berrettone è posto trasversalmente.

Quest'opera presenta affinità con il ritratto del Museo di Berlino, dello stesso autore; non giunge alla bellezza di quello, ma svela, e qui è la sua importanza, meglio che ogni altro l'influsso di Andrea Solario.

A persuadercene basta confrontare il nostro ritratto con quello del Solario nella galleria di Brera (fig. 86). Chiunque ricordi gli altri ritratti di Bernardino vedrà che la somiglianza col Solario per le teste volte di tre quarti, per gli zigomi sporgenti, per la raffinatezza de' lineamenti, per l'addolcimento del risalto, non può essere casuale, ma deriva proprio dall'assimilazione tentata da Bernardino o sul quadro stesso che qui diamo a riscontro, o sopra altro simile.

N. 53. Giampietrino.

(1508-1521).

Lucrezia (fig. 87).

(Tavola a. 0.68, l. 0.53).

Fra i seguaci di Leonardo, Giampietrino è caratteristico per il sentimento tenero, devoto, intimo delle figure. Quando ha da rappresentare una Madonna, la circonda di un'affettuosità sommamente piacevole, come nelle due della collezione Crespi a Milano. In questo suo primo periodo di attività artistica egli assimila i precetti leonardeschi e tende ad aggraziarli variamente, spesso perdendosi in contorsioni senza ragione, talvolta però riuscendo a vivificare la scena. In tempo più tardo, meglio che le graziose e buone Madonne, lo attrassero i soggetti biblici e mitologici, fra cui forse prima in ordine di tempo è la *Leda* presso il principe di Wied a Neuwied. Ancora in essa il tipo di Leonardo è imitato pedissequamente, ciò che ha fatto sostenere il quadro come del maestro, nonostante la esecuzione dell'imitatore senza profondità.

La Lucrezia della raccolta Sterbini è appunto fra le opere più tarde, ma anche più finemente trattate dal pittore. Sopra il fondo nero spicca plasticamente il bel corpo ignudo, dalle carni di leggera trasparenza livida. Esse sono come incorniciate dal manto rosso vivo dalle lunghe pieghe a

Fig. 87 — Collezione Sterbini. Giampietrino.

cannelli e dai capelli lunghi rosso-bruni, illuminati d'oro, a brevissime ed irregolari tortuosità, come di solito disegna Giampietrino. La mano destra si ritrae dal lungo affilato stile lasciato sullo scuro parapetto che chiude il quadro in basso, e in questa mossa l'artista ha saputo trar pro del modello leonardesco nella Vergine delle rocce. La mano sinistra si vede invece poggiata con la palma sul petto, premente la ferita. E qui riappare il modo caratteristico del nostro pittore, di schiacciare il dorso attorno il principio delle nocche, [1] e di tracciare dita schiacciate anch'esse

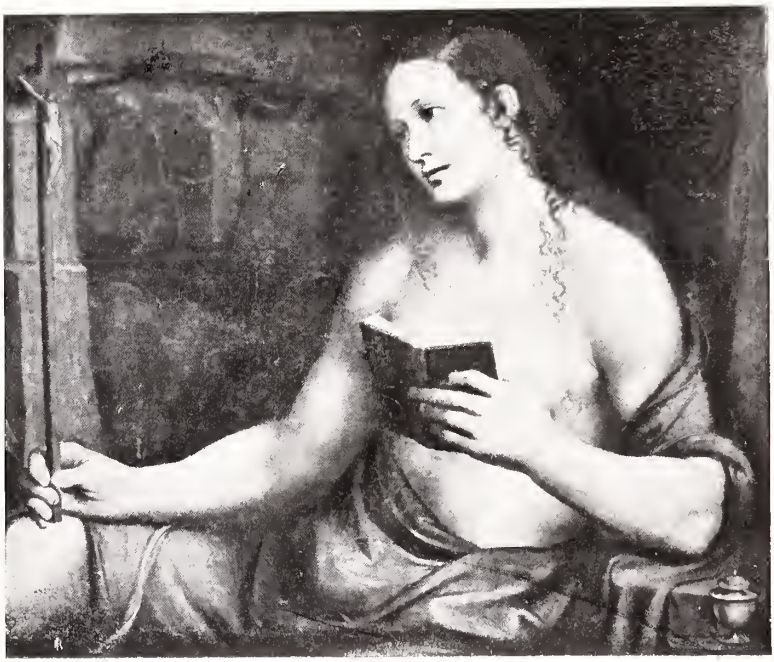

Fig. 88 — Milano, Galleria di Brera. Giampietrino
(Fotografia Anderson).

e brevi specialmente nelle falangi estreme. Data poi la magrezza quale appare nelle mani, il dorso si può ridurre a un regolare trapezio.

Il desiderio della forza plastica fece dimenticare a Giampietrino il tipo del viso leonardesco per avvicinarlo ad un tipo di minor lunghezza e maggior rotondità di fronte e di guance, e nello stesso tempo gli suggerì in tutto il movimento una leggera, ma serpentina contorsione, come si è

[1] Si confrontino a questo proposito le due Maddalene di Wickham Flower a Londra, e del Castello Sforzesco di Milano.

Fig. 89 — Milano, Galleria di Brera. Giampietrino
(Fotografia Alinari).

visto anche nella *Leda* di Neuwied. Gli occhi chiari guardano il cielo dolorosi: un lento languore prende la donna ferita; il suo capo si piega, abbandonato, sulla spalla; lievemente il corpo indietreggia come se cominciasse a cadere rovescio, e pare non abbia più forza, chè le fibre si allentano come già prima il manto e i capelli.

Chi ricordi come Lucrezia sia stata rappresentata alla Galleria di Modena da Ercole De Roberti, vedrà meglio determinata la natura della Lucrezia dello Sterbini. L'intimità del sentimento ha preso ogni diritto alla storia: non è più la severa eroica matrona romana che sfida con la morte la potenza del Re; è invece la debole e bella Maddalena bionda che languida muore.

Due sole notizie sicure abbiamo di Giampietrino. Leonardo stesso lo nomina fra i suoi scolari nel 1508; e del 1521 è segnata da lui la pala d'altare a San Marino di Pavia. Viene talvolta confuso con Leonardo, e spesso col Solario e con Marco d'Ogiono. Tutto questo, è vero, si spiega col fatto che Giampietrino imitava. Ma d'altra parte prova che le imitazioni erano profondamente sentite e, nei due ultimi casi, che i pregi erano eguagliati.

Mettiamo a riscontro con questa Lucrezia la Maddalena della galleria di Brera, dal volto ugualmente tondeggiante (fig. 88), e una delle tante repliche d'un'altra Maddalena, pure nella galleria stessa (fig. 89).

N.. 54. Scuola del Bergognone.

(PRINCIPIO DEL SECOLO XVI).

Pietà (fig. 90).

(Tavola a. 0.82, l. 0.56).

Com'è molto in uso nell'arte lombarda, le figure occupano la maggior parte del quadro. Solo nello spazio superiore appare un tratto di rocce, con un lembo di cielo e con qualche ombra di cipressi. Ed è molto semplice anche la parte inferiore, con un marmoreo sarcofago a riquadri, su cui posa il Cristo seminudo morto, sostenuto dalla Madonna e da una

Maria. I colori sono molto scuri, senza vivacità, eccetto il rosso corallino del cappello di Giuseppe d'Arimatea, della veste della Vergine, del manto della pia donna sostenente il Cristo; quello della Madonna è di un violaceo cupo e nell'oscurità si nasconde l'altro manto, quello della Maddalena che par quasi ritirarsi nell'ombra.

Le cinque teste sopra una stessa linea, sì che non è data grande unità alla scena, sono trattate senza studio di verismo, per quanto abbiano

Fig. 91 — Milano, Galleria di Brera. Bergognone
(Fotografia Alinari).

discreto risalto. È notevole e pregevole la nessuna esagerazione nella espressione del dolore, manifestato dagli occhi lacrimosi, dall'abbassamento delle palpebre, e, nelle donne, dallo schiudere della bocca delicata e breve.

La proporzione delle teste è di un ovale allungato e molto bello. Alta e leggermente convessa la fronte, sottile e poco rilevato il naso, molto bella la bocca: tutti i lineamenti sfumati, dolcemente rotondeggianti a

Fig. 90 — Collezione Sterbini. Scuola del Bergognone.

gradi di ombre verdi. Verdeggia il colore delle carni nei visi e in tutto il corpo del Cristo. I capelli sono lunghi e biondi nella Maria, verdastri e scapigliati nella Maddalena, che ha quasi l'aspetto di furia. Tutti i lineamenti sono tirati con molta finezza, spesso sottilmente e con un discreto risalto. Ai piedi di Cristo è un calice d'oro, ove scorre il sangue sgorgato dalle ferite, scendente pel braccio abbandonato.

Il dramma non è espresso fortemente; v'è già la compostezza nell'espressione dei sentimenti. I pregi provengono sopra tutto dall'accuratezza di disegno e di tecnica.

Le figure ricordano un caposcuola della pittura milanese del secolo XV, Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, che nelle teste allungate ebbe una speciale dolcezza aristocratica, diede un'elevata espressione di dolore; come pure seppe riprodurre vellutate le carni, graduali e profonde le ombreggiature. Chi confronti una *Pietà* del raffinato maestro (fig. 91) con la *Pietà* or ora descritta, non potrà non scorgere un gran salto nella nobiltà dell'espressione e nella valentìa dell'esecuzione, pur trovando molte forme consimili. Ciò per noi significa che il quadro Sterbini appartiene ad un maestro, il quale trae le origini sue dal Bergognone, ma posteriore e che, per un influsso extra lombardo, divenne più duro, più pieno, più volgare, ma più forte e più vivace.

Fu attribuito dal Richter a Girolamo Giovennone; fu pubblicato dall'*Etruria pittrice* come un Cosimo Rosselli.

ARTE DEI SECOLI XVI E XVII.

MAESTRI DI REGIONI DIVERSE: SCOLARO DI GIULIO ROMANO — MAESTRO GENOVESE — FEDERIGO BAROCCI — TIBERIO TINELLI.

N. 55. Scuola di Giulio Romano.

(METÀ DEL SECOLO XVI).

Apollo e le nove Muse (fig. 92).

(Tavola a. 0.36, l. 0.83).

Le forme allungate, eleganti, senza più esattezza di esecuzione, con tipi convenzionali imitati dai classici, con le vesti svolazzanti liberamente, ci dimostrano venuto il tempo della rinascenza sfiorita a poco

Fig. 92 — Collezione Sterbini. Scuola di Giulio Romano.

a poco in elegante accademia. Il senso della tradizione classica si perde, resta la forma esteriore, la veste, la sola che rimane bella. Il quadro è allungato, e raffigura una montagna erbosa e alberata, rallegrata da

sorgenti d'acqua. Sulla cima, Apollo suona il liuto, quasi ignudo, dalle ombre forti, dalle forme rotondeggianti. Sopra è un amorino e il Pegaso bianco, che pare elevarsi nell'aere circostante. Più in basso, in due lati, le Muse, che hanno perduto ogni significazione del loro valore. Non sono le nove sorelle sintetizzanti le più belle espressioni dell'ingegno umano, non le arti sorelle; sono nove suonatrici di varî istrumenti, popolane alte, monumentali, dalle braccia muscolose, che suonano l'arpa come i piatti, la tromba e il tamburello. Altri due putti

Fig. 93 — Mantova, Palazzo del Tè. Giulio Romano
(Fotografia Alinari).

aleggiano sovra esse recanti corone d'alloro. I colori non sono ancora divenuti scuri, sebbene le ombre e le montagne abbiano effetto nerastro; ma ancora ridono le vesti di giallo, di rosso, d'azzurro; ancora sono floride le carni. Il Parnaso è molto elevato sul mondo: lo accerchia un'atmosfera luminosa, nel fondo della quale è la visione di luoghi, su cui riflettono i raggi solari nubi luminose, perdentisi poi in azzurro chiaro.

Il confronto con il Ratto d'Elena, di Giulio Romano (fig. 93), mostra come il discepolo rimanesse ligio alla concezione artistica del maestro, e come la grandiosa accademia romana, la più forte che mai sia stata, cercasse nelle ampie spalle, nella muscolosità delle braccia, nel giunonico portamento muliebre, la sua manifestazione.

Qual precoce dimenticanza della grazia raffaellesca! Chi corre col pensiero al *Parnaso* della Segnatura, trova nel quadretto qui descritto

un raffreddamento, un allungamento di figure e di teste, e la necessità nuova di riempire lo spazio con motivi di genietti, di corone, ecc. L'Apollo fu senza dubbio ispirato dall'affresco di Raffaello, e così pure l'aggruppamento delle Muse; ma la favilla creatrice si spegneva in un abbandono di forme e di pensiero, onde ci appaiono popolane cariche d'ornati che cantano e suonano, contorcendosi per far risaltare la robusta corporatura.

N. 56. Scuola genovese.

(SECOLO XVI).

L'Adorazione de' Pastori (fig. 94).

(Tavola a. 1.33, l. 0.90).

Quadro attribuito a Luca Cambiaso, ma di tempo a lui precedente e proprio di pittore derivato dalla scuola di Perin del Vaga. Caratteristico lo studio di presentar le figure col petto in parte scoperto e più col torso ignudo visto a tergo; l'accademia già faceva la sua strada in quella convenzionale mostra di abilità nel trattare il nudo.

La Madonna inginocchiata guarda il Bambino e porta a destra le mani giunte, per veder meglio la creatura stesa sulla paglia; o così la rappresentò il pittore per sfuggire la simmetria della disposizione della figura. Il Bambino volgesi a guardare l'agnello con le zampe legate, disteso presso a lui; e qui si dimostra il complicato simbolismo del tardo Cinquecento; forse l'agnello offerto dai pastori è la immagine dell'Agnello divino che si offre in olocausto all'Umanità. La scena avviene come sopra un palcoscenico; e davanti vedonsi a mezza figura pastori e fanciulli, parte degli spettatori. Reminiscenze raffaellesche si riscontrano nei pastori dietro la Vergine, nella canefora a sinistra, negli angioli della gloria, specialmente in quello di mezzo coi capelli mossi dal vento, e nel colore abbronzato della scuola di Raffaello. Però le tinte olivastre delle parti in luce delle carni e il biancastro Bambino mostrano come quelle reminiscenze siano di seconda o anche di terza mano. Il monticello illuminato

Fig. 95 — Genova, Santo Stefano. Giulio Romano
(Fotografia Alinari).

Fig. 94 — Collezione Sterbini. Scuola genovese.

nel fondo, avvolto in una luce bionda, si ritrova ne' modelli di Perin del Vaga, che lasciò traccia di sè non solo a Roma, ma anche a Genova dove fu composto questo quadro. E non sarà privo d'interesse confrontare quest'opera con il martirio di Santo Stefano, il gran quadro che Giulio Romano lasciò nella chiesa di quel nome (fig. 95). Nonostante la differenza degli anni, varii riscontri di fatto, come negli angeli volanti, o nei giovani inginocchiati a sinistra, nei due quadri, o nel fondo, dimostrano come l'arte a Genova tesoreggiasse le reminiscenze del grande discepolo di Raffaello. Agli esempi portativi dalla scuola romana i pittori locali non sapevano aggiungere se non lo studio accademico degli scorci. E nell'abilità o meglio nella ostentazione del valore tecnico il Rinascimento perdette la sua bellezza.

N. 57. Federigo Barocci.

(1528-1612).

La Vocazione degli Apostoli (fig. 96).

(Tela a. 0.93, l. 0 75).

In questo dipinto si trovano tutti i caratteri proprî del Barocci, anche la sua fredda colorazione nel cielo che si confonde col mare livido, nel vapore acqueo che forma il nimbo di Cristo, nel manto rosso svariato del Redentore. Solo il rosso del berretto del vecchio pescatore e la sua tunica gialla paglierino, rompono, per la schiettezza coloristica, quelle mezze tinte biancheggianti, che prendono toni argentei nella testa del pescatore, di madreperla nelle onde lambenti la spiaggia.

Del Barrocci si ha larga copia di notizie, cui accenneremo brevemente. Figlio dello scultore Ambrogio, di famiglia milanese stabilitasi a Urbino, nacque nel 1528, e fu dapprima educato all'arte del padre. Passò poi a studiare con Battista Franco, e lasciò Urbino per imparare le leggi della prospettiva a Perugia, dallo zio Bartolomeo Genga, architetto del duca Guidobaldo II. Ivi potè copiare i quadri di Tiziano che si trovavano nelle sale ducali. Fu due volte a Roma, nel 1548 per stu-

diare le opere di Raffaello, nel 1560 per lavorare in Vaticano insieme con Federico Zuccheri. Da' suoi quadri, conservati in gran parte a Urbino e a Perugia, appare l'artista aggraziato, delicato nel chiaroscuro. Le sue composizioni sono sempre studiate bene, con molta semplicità di mosse, con armonia di linee. Un bell'esempio di tali qualità è nel quadro Sterbini. Manca la profondità del pensiero, supplita da molta naturalezza. Anche il colore è facile, coi larghi piani di luce, co' cangianti festoni. Il vero è dimenticato; esso cede il posto a un'originale fantasia decorativa.

N. 58. Tiberio Tinelli.

(1586-1638).

Ritratto di principe (fig. 97).

(Tela a. 0.81, l. 0.63).

Porta un gran collettone e il Toson d'oro, nel quale si ripete la scritta: DOMINE PROBASTI, che si vede nell'esergo delle monete mantovane, tanto che si può supporre il ritratto esser di principe di casa Gonzaga. Il quadro porta il nome di Scipione da Gaeta, ma sembra posteriore per il costume che trovasi verso la metà del '600, e più per lo stile che ha qualche lontano riflesso del Van Dijck. Basti osservare l'impasto della mano che tiene un foglio, per accorgersi di certe tinte dorate sul dorso, quali si hanno nel maestro fiammingo e ne' suoi imitatori. Anche il drappo, che si stende dietro la figura, di un rosso di vecchio velluto veneziano, ha la stessa gamma. Noi pensiamo quindi a Tiberio Tinelli, secentista che ritrae in generale le forme del grande pittore.

Fig. 96 — Collezione Sterbini. Federigo Barocci.

Fig. 97 — Collezione Sterbini. Tiberio Tinelli.

ARTE STRANIERA.

GIOVANNI DA MOSCA — MAESTRO DELLA MADONNA DI FRANCOFORTE — ROELANT SAVERY — SEGUACE DI JAN VAN GOYEN — SEGUACE DI JAN MEEL — JOACHIM DE PATENIER — PITTORE FRANCESE DEL SEC. XVIII HENDRIK VAN BALEN E JEROOM VAN KESSEL.

N. 59. Giovanni da Mosca.

(SECOLO XVIII).

Santa Caterina (fig. 98).

(Tav. a. 0.41, l. 0.33).

Le iscrizioni sono:
attorno la testa della Santa:

ΗΑ ΑΙΚΑΤΕ ΡΙΝΑ

sotto lo sgabello sul quale la Santa poggia i piedi:

ΙΟΥ ΜΟΟΣΝΥ ΝΕΙΡ

La Santa ha la corona gemmata a punta sui capelli trattenuti da una reticella d'oro bizantina. Sulla veste rossa a rosoni d'oro e a fasce dorate, v'è un mantello foderato di pelo bianco e a broccato azzurro e oro, dove sono stampate aquile imperiali. Caterina siede sopra un cuscino celeste cubico poggiante su uno sgabello figurato d'oro ed anche un banchetto, su cui sta aperto un libro, ha figure come stele bizantine in oro. Distratta dalla lettura, ella s'appoggia sulla ruota dentata con la mano destra che tiene la palma del martirio e il Crocefisso. Ai piedi della ruota è il globo a liste dorate, forse per indicare gli strumenti scientifici di cui si valse per confondere i sapienti dell'imperatore. Il fondo è d'oro graffito e iscritto in un cerchio. Tra questo e i lati del quadrato, negli angoli, sono ornati oro e nero. Le carni sono scure alla bizantina, legnose:

e il paludamento così schiettamente bizantino e la corona e la reticella e altre cose fanno pensare che Giovanni da Mosca, vissuto probabilmente nel secolo XVIII, abbia preso a copiare un molto più antico modello bizantino.

N. 60. Maestro della Madonna di Francoforte.

(PRIMA METÀ DEL SECOLO XVI).

Madonna col Bambino (fig. 99).

(Tavola a. 0 50, l. 0.37).

È di un artista gradevole, con molte somiglianze al maestro della *Morte di Maria* per le raffinatezze insistentemente cercate. Non è tedesco, come parrebbe dal nome, bensì fiammingo, nonostante le varie ancone d'altare eseguite per Francoforte sul Meno. Vedasi sul capo della Vergine e sul corpo del Bambino il drappo trasparente cristallino, dal capo della Madonna scendere a raggi sulle spalle e sul petto la capigliatura bionda dorata, nelle orlature delle vesti il fine ricamo a cordoncini d'oro e nello scollo a oro e a perle. Tutto vuole essere eletto, fine e delicato. La Vergine tiene un garofano semplice, movendo graziosamente la destra. Altri garofani semplici ha il Bambino, e una cestina di rose. Gli angioli tengono con cura il drappo violaceo dietro il gruppo divino. Intravvedesi il fondo fra le aperture centinate del muricciolo che stendesi dietro a Maria: prima l'acqua di un lago azzurro, poi la riva sparsa d'alberi con le chiome lumeggiate d'oro, le quali s'aprono e formano arco lasciando intravvedere le case luminose ai piedi della montagna.

Fig. 98 — Collezione Sterbini. Giovanni da Mosca.

Fig. 99 — Collezione Sterbini. Maestro della Madonna di Francoforte.

N. 61. Roelant Savery.

(1576-1639).

Paese (fig. 100).

(Tav. 0.51, l. 0.64).

Presso un vecchio castello, in parte diruto, e all'ombra d'una annosa quercia, siede un gentiluomo, che suona il liuto; un altro gli sta vicino tenendo un libro di canto, e un paggio ascolta. Crescono tutt'attorno tulipani, rose, gigli ed altri fiori; fermano il volo gli uccelli più svariati sulle piante, e tra esse spuntano, annusano i conigli. Dietro al gran rovere scorre un torrente corso da barche; e nel fondo, tra le azzurrine luci del piano e dei colli, s'innalzano case e s'appunta la cuspide della torre d'una cattedrale. I costumi de' personaggi sono quelli prossimi al tempo di Carlo I d'Inghilterra. Il quadro appartiene quindi all'ultimo tempo dell'artista, al quale si attribuiscono altri dipinti nella galleria dell'*Hermitage* a Pietroburgo, e, tra gli altri, il *Paradiso* con la data del 1628.

N. 62. Goyen (maniera di Jan van).

(1596-1656).

Paesaggio olandese (fig. 101).

(Tela a. 0.43, l. 0.65).

Un canale olandese con alcune case sopra un isolotto e alcune barche sull'acqua morta, una delle quali tratta da buoi. Nel fondo barche a vela, e una striscia di terra popolata di case, che chiude le acque fredde all'orizzonte. Oscure nuvole nel cielo, nerastre, minacciose sulle case color della

ruggine e sulle acque rossastre del primo piano. Il disegno del maestro è rapido, l'impasto grasso e seppioso come ne' paesi del Rembrandt, ma le luci sono d'un bianco di calce.

Il quadro è attribuito a Peter Molyn, detto il Cavalier Tempesta, ma non si trovano mai in quel pittore di Haarlem, che visse tanto tempo in Italia, forme così schiettamente olandesi, paesi così tristi e tormentati dalle brume del settentrione.

N. 63. Maniera di Jan Meel.

(1559-1664).

Scena di genere (fig. 102).

(Carta su tavola a. 0.47, l. 0 70).

In una piazza, tra due antichi edifici, il frammento d'una colonna antica di gran diametro e il colosso di un Ercole, sta un giocoliere sopra un gradino, innanzi a una cassa che un signore con la sua dama, fanciulli, campagnuoli osservano. Nel fondo, un obelisco tra quattro pali. Il quadro è singolare per l'effetto di luce ottenuto con pochi e rapidi tocchi nelle figure abbozzate, e per l'aria che circola tutt'attorno alle figure diritte, vivamente colorate, fantastiche.

È molto arduo determinare a quale tra i tanti allievi e seguaci di Peeter di Laer, detto il *Bamboccio*, appartenga questo quadro di genere. Lo assegniamo alla maniera di Giovanni Meel o Miel, benchè il quadro faccia, per la sua luminosità, eccezione nel novero delle tante *bamboccíate* dal chiaroscuro caravaggesco.

Fig. 100 — Collezione Sterbini. Roelandt Savery.

Fig. 101 — Collezione Sterbini. Maniera di Jan van Goyen.

Fig. 102 — Collezione Sterbini. Jan Meel (?)

Fig. 103 — Collezione Sterbini. Joachim de Patenier.

Fig. 104 — Collezione Sterbini. Scuola francese.

Fig. 105 — Collezione Sterbini. Van Balen e Van Kessel.

N. 64. Joachim De Patenier.

(1490 circa-1524).

Paese (fig. 103).

(Tavola a. 0.38, l. 0.55).

Una gran rupe nel mezzo aspra e brulla; sopra, un castello; ai piedi, alberi in giro con le frondi lumeggiate o punteggiate, sparse come di arena luminosa. Anche sul terreno le frondi si disegnano a punti disposti a stelle o a rosette. Varie sono le luci sul terreno che cadon dal cielo coperto da cumuli di nubi. Piccole figurine a destra rappresentano il *Battesimo di Cristo:* appresso altre figurine si spogliano e si preparano a ricevere l'acqua lustrale. Nel primo piano il verde è avvivato da luci gialliccie, sul lontano l'azzurro, da luci bianche.

È questo uno de' saggi migliori del maestro fiammingo, che ce ne lasciò tanti d'argomento biblico e sacro, e tutti con figure subordinate al paesaggio. Con una diligenza infinita, con una finezza senza pari egli rese i più minuti particolari de' paesi, e lungo le vie erte de' monti, sulle rive scavate tra le rocce dai torrenti, nelle vallette verdeggianti fece brulicare gli esseri umani.

N. 65. Scuola francese.

(SECOLO XVIII).

Diana e Atteone (fig. 104).

(Rame a. 0.52, l. 0.68).

Quadro attribuito a Pier Paolo Rubens, ma senza dubbio appartiene all'arte francese e al tempo in cui fiorì l'elegantissimo Boucher. Vedonsi Diana e Atteone, tre ninfe, un satiro che suona una buccina, parecchi amorini. Diana è stesa sulla roccia in languido abbandono sensuale, con le tenere carni finemente ombreggiate; Atteone la contempla. Rossi sono gli amorini coperti da drappi di fuoco; fresco il lontano, con le ninfe dalle carni diafane. Le foglie tondeggianti hanno il colore della vite rossastra autunnale; le luci sono bianche, come di calce, sulle vesti, a piccoli e rapidi tocchi discontinui; anche le acque hanno segnato da punti bianchi l'incresparsi delle onde.

N. 66. Hendrik Van Balen e Jeroom Van Kessel.

(Il I, n. 1575, m. 16.32; il II, n. 1578, m. 16.36).

Paese (fig. 105).

(Tavola a. 0.48, l. 0.45).

Quadro attribuito a Pieter Breughel, ma firmato VAN BALEN VAN . K . ANNO M. DCXXXV. Nel davanti, a sinistra, una deità fluviale sta con un'olla riversa, con pesci e nicchi di tutti i generi intorno sparsi; un amorino cavalca un pesce, un altro ne prende uno tra le mani, un terzo, alato, tiene una conchiglia. A destra fa riscontro Pomona con

grande cornucopio pieno di frutti, con meloni, cocomeri ed altri frutti d'ogni sorta intorno; un amorino porta ad un altro un paniere di fiori; sopra, per l'aria, due genietti sgambettano esultanti.

Nel fondo animali svariatissimi: scimmie, lepri, polli, cavalli, giraffe; e Iddio che crea Eva. Più c'inoltriamo verso il fondo, più gli animali sembrano trasparenti, come di vetro soffiato. Nell'alto, nel mezzo del quadro, vola una deità, Mercurio forse, verso un ammasso di nubi su cui siede una dea.

Il quadro presenta così una strana commistione di profano e di sacro, della mitologia e della bibbia.

Le figure sono eseguite da un maestro sotto l'influsso del Rubens; i particolari di pesci, frutti e animali varii sono di un pazientissimo dipintore. Qui si rivela l'arte di Jeroom van Kessel, scolaro di Cornelis Floris, mentre nelle figure si riconosce uno dei figli di Hendrick van Balen, pittore dell'*Offerta di Cibele* e del *Banchetto degli Dei* della Galleria dell'Aja.

INDICE

PREFAZIONE . . . . . PAG. 5

ARTE DEL TRECENTO.

SCUOLA DI CIMABUE — GIOTTO? — SIMONE MARTINI — SEGNA DI BONAVENTURA — PIETRO LORENZETTI — ANTONIO VENEZIANO? — CECCO DI PIETRO PISANO — NANNI DI JACOPO — JACOPO DI PAOLO DA BOLOGNA — BARNABA DA MODENA — TADDEO DI BARTOLO 7

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

SENESI: SASSETTA — SANO DI PIETRO — NEROCCIO LANDI DI BARTOLOMMEO — MATTEO DI GIOVANNI — GIOVANNI DI PAOLO — BERNARDINO FUNGAI — DOMENICO BECCAFUMI 69

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

FIORENTINI: MAESTRO DEL PRINCIPIO DEL SECOLO — SEGUACE DI PESELLO — FRA' DIAMANTE — SCOLARO DI FILIPPINO LIPPI — BASTIANO MAINARDI — LORENZO DI CREDI — SCOLARO DI LORENZO DI CREDI — FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACHIACCA — GIAN ANTONIO SOGLIANI. 99

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

UMBRI E VENETI: BENEDETTO BONFIGLI — BERNARDINO BETTI, DETTO IL PINTURICCHIO — SEGUACE DI FRANCESCO BENAGLIO — IMITATORE DEL PARENZANO — SCOLARO D'ALVISE VIVARINI — CATENA? — GIROLAMO DA SANTA CROCE — IMITATORE DI ROCCO MARCONI — BERNARDINO LICINIO, DETTO IL PORDENONE. 143

ARTE DEI SECOLI XV E XVI.

FERRARESI, PARMIGIANI, ROMAGNOLI, LOMBARDI: ERCOLE DE' ROBERTI (?) — DOSSO DOSSI — GIROLAMO BEDOLLI-MAZZOLA — FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA — MAESTRO BOLOGNESE — BERNARDINO DE' CONTI — GIAMPIETRINO — SCUOLA DEL BERGOGNONE . . . . . PAG. 179

ARTE DEI SECOLI XVI E XVII.

MAESTRI DI REGIONI DIVERSE: SCOLARO DI GIULIO ROMANO — MAESTRO GENOVESE — FEDERIGO BAROCCI — TIBERIO TINELLI. 221

ARTE STRANIERA.

GIOVANNI DA MOSCA — MAESTRO DELLA MADONNA DI FRANCOFORTE — ROELANT SAVERY — SEGUACE DI JAN VAN GOYEN — SEGUACE DI JAN MEEL — JOACHIM DE PATENIER — PITTORE FRANCESE DEL SEC. XVIII — HENDRIK VAN BALEN E JEROOM VAN KESSEL 235

64407

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00095 7387